

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES IMAGES DOCUMENTS  
L'ART ET L'ACTE DOCUMENTAIRE AU QUOTIDIEN

THÈSE  
PRÉSENTÉE  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR  
ÉMILIE HOUSSA

MAI 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ma directrice de thèse, Joanne Lalonde, professeure d'histoire de l'art à l'UQAM, et ma co-directrice, Sylvie Fortin, professeure de méthodologie à l'UQAM, pour leur regard, leur rigueur, leur suivi et la motivation qu'elles m'ont insufflée durant ces quatre années. Je remercie également Louise Poissant, doyenne de la faculté des arts de l'UQAM et Pierre Gosselin, directeur du programme EPA de l'UQAM, pour la richesse et l'ouverture de ce programme qui m'a permis de réaliser ma thèse dans les meilleures conditions qu'il soit.

Je veux remercier aussi Nicole Brenez, professeure en esthétique du cinéma à l'université Paris III Censier-Sorbonne nouvelle pour ses conseils généreux et toujours éclairants.

De plus, je profite de cet espace pour remercier chaleureusement toutes les personnes, amis, proches et collègues, qui m'ont entourée et soutenue durant ces quatre magnifiques années de thèse : Lorella Abenavoli, Caroline Baret et Andréa Pierron pour nos riches conversations, Guillaume Bellon, Marie-Laure Allain-Bonilla et Orianne Mio Rameyer pour leur lecture attentive et leur présence réconfortante. Enfin, je remercie mes parents pour leur soutien inconditionnel.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ_____	vii
INTRODUCTION_____	1
Du document immédiat à l'image document : le problème_____	2
L'image document, un enjeu mémoriel : la démarche_____	8
L'art et l'action documentaires : la structure_____	12
PREMIÈRE PARTIE	
CADRE CONCEPTUEL ET MÉTHODOLOGIQUE_____	17
CHAPITRE I	
POUR UNE IMAGE DOCUMENT_____	18
1.1. L'image corps, le corps de l'image : enjeux_____	19
1.1.1. Image et politique_____	22
1.1.2. Image, mémoire et historiographie_____	38
1.2. L'action documentaire en trois concepts : définitions _____	62
1.2.1. L'action documentaire_____	62
1.2.2 La démarche documentaire_____	65
1.2.3. La fiction documentaire_____	69
1.2.4. Le discours critique_____	76
CHAPITRE II	
POUR UNE MÉTHODOLOGIE POSTMODERNE_____	82
2.1. Cadre méthodologique_____	84
2.1.1. L'art et la recherche : une porte ouverte_____	85
2.1.2. De la pensée postmoderne à une posture de recherche	

<i>inspirée</i> du postmodernisme	89
2.1.3. De la responsabilité du chercheur/auteur	103
2.2. Les formes de l'acte, structure méthodologique	115
2.2.1. Le montage	115
2.2.2. Les écritures créatives	118
2.2.3. Les représentations filmiques	120
 SECONDE PARTIE	
REPRÉSENTATIONS	125
 CHAPITRE III	
L'ACTION DOCUMENTAIRE AU QUOTIDIEN	126
3.1. Journal d'une spectatrice de l'information	129
3.1.1. Un temps d'arrêt	131
3.1.2. Une chronique annoncée	149
3.2. La Boîte de Pandore, dialogues fictionnels à propos du téléjournal	161
3.2.1. De la responsabilité des intellectuels	161
3.2.2. De la parole à l'acte ?	172
3.3. Lettre d'une spectatrice en formation	175
3.5.1. Le pourquoi de mes écritures créatives	175
3.5.2. Le comment de mes écritures créatives	179
 CHAPITRE IV	
L'ART DE DOCUMENTER	183
4.1. <i>Salvador Allende</i> ou l'art d'une démarche documentaire	188
4.1.1. Quand le passé ne passe pas	189
4.1.2. <i>Salvador Allende</i> , la révolte de l'image contre l'oubli	192
4.2. <i>Tombeau d'Alexandre</i> , manifeste pour une fiction documentaire	203
4.2.1. Les pêcheurs de passé de l'avenir	203
4.2.2. Une fiction de mémoire	207
4.2.3. Les larmes de l'Histoire	208

4.3. <i>Carlo Giuliani ragazzo</i> de l'art au discours critique_____	217
4.3.1. Représenter les conditions de représentation_____	218
4.3.2. Saisir pratiquement l'insupportable. Travailler le réel_____	220
4.3.3. Poser la complexité d'une image. Montrer et organiser une enquête_____	225
4.4. L'acte documentaire_____	231
 CONCLUSION_____	 235
Les journaux d'une spectatrice de l'information et <i>Salvador Allende</i> de Patricio Guzman pour une démarche documentaire_____	238
Les dialogues fictionnels et <i>Le Tombeau d'Alexandre</i> de Chris Marker pour une fiction documentaire_____	240
Les lettres d'une spectatrice en formation et <i>Carlo Giuliani ragazzo</i> de Francesca Comencini, pour un discours critique_____	241
Savoir c'est se situer_____	244
 LISTE DES RÉFÉRENCES_____	 250
 APPENDICES_____	 262
APPENDICE A ENTRETIEN AVEC PATRICIO GUZMAN_____	264
APPENDICE B ENTRETIEN AVEC ÉRIC JOZSEF_____	270
APPENDICE C DISCOURS DE VICTOIRE DE BARACK OBAMA_____	275
APPENDICE D ARTICLE RÉDIGÉ AVEC SYLVIE FORTIN : SOUTENANCE POUR UNE POSTURE POSTMODERNE EN RECHERCHE_____	280

BIBLIOGRAPHIES SÉLECTIVES _____	312
BIBLIOGRAPHIE SUR L'IMPACT SOCIAL, POLITIQUE ET MÉMORIEL DE L'IMAGE DOCUMENTAIRE _____	313
BIBLIOGRAPHIE DES TEXTES TRAITANT DE LA POSTURE POSTMODERNE EN RECHERCHE _____	331
FILMOGRAPHIE _____	341

## RÉSUMÉ

L'action documentaire au quotidien constitue l'objet de cette étude. Cette thèse questionne les moyens actuels pour investir l'action documentaire, et tente de comprendre les enjeux qu'il y a à penser la puissance critique de cette action dans nos sociétés occidentales contemporaines. Le but de cette recherche est de proposer des concepts critiques qui permettent d'exposer le travail documentaire quotidien. Pour mettre en évidence les conditions de réalisation de ce travail l'image, et, précisément, l'image document constitue le champ d'investigation. Les images documents investissent, par leur inscription esthétique même, le champ politique et historique; elles permettent ainsi de réfléchir aussi bien aux multiples problématiques qu'à la démarche artistique qui sous-tendent toute proposition documentaire. Le postulat de ce doctorat est ainsi que l'image, prise comme un art et un acte documentaire, peut se penser comme l'élément effectif pour la constitution d'une mémoire commune.

L'enjeu de cette thèse tourne en effet autour de l'élaboration actuelle d'une mémoire commune en tentant de révéler la nécessaire fictionalisation dont elle dépend. Ce dévoilement est proprement documentaire. Il interroge autant le dire que la façon de dire, le savoir transmis et la transmission de ce savoir. Pour cette raison, le fond et la forme de la présente recherche sont intimement liés. Cette thèse propose ainsi l'investissement de trois concepts clés : la démarche documentaire, la fiction documentaire et le discours critique par leurs représentations pour envisager de façon concrète l'action documentaire au quotidien. Pour ce faire, deux types de représentations ont été regardés : d'une part, trois films classés comme documentaires et, d'autre part, trois types d'écritures créatives découlant de la méthodologie des Pratiques Analytiques et Créatives (PAC), inspirée de la posture postmoderne en recherche. Les images des films et les écritures créatives sont prises comme des fragments exposant chacun concrètement les trois concepts à l'œuvre dans l'action documentaire. Ces fragments travaillent à rendre visible la complexité et l'épaisseur documentaire en se révélant comme des processus. D'un côté, regarder les images comme des processus, via les trois films documentaires, permet de les voir comme les phénomènes momentanés d'une action continue : tout ce qui fait qu'on en arrive à cette image et tout ce que cette image présente appelle. De l'autre, prendre le quotidien documentaire comme un processus, via les écritures créatives, c'est rappeler sans cesse le mouvement dont il dépend et le travail qu'il implique. Ce dispositif permet de lutter contre une situation documentaire qui se cache derrière l'évidence du direct. Le montage affirmé de toute proposition documentaire



représente un moyen critique qui engage tant à sa conception qu'à sa réception. Ce travail permet de penser le collectif à travers le soi et inversement : il constitue une prise de position politique qui affirme la responsabilité de chacun dans l'acte documentaire quotidien. Dans cette dynamique, la présente étude propose des outils conceptuels pour rendre réelle et performative l'inscription politique du documentaire aujourd'hui. La réponse développée repose donc sur l'idée que l'inscription politique de l'acte documentaire dépend de la capacité de l'image à assumer et à partager les processus esthétiques qui la nourrissent et qu'elle engendre.

Cette thèse de doctorat propose ainsi un axe de recherche et une vision originale sur l'entité si complexe qu'est la constitution de la mémoire commune dans nos sociétés occidentales contemporaines. L'originalité de cette vision comprend deux pans grâce auxquels cette étude permet une avancée tant dans les connaissances que dans la réflexion sur la transmission de ces connaissances. Le premier pan repose sur le contenu de la thèse qui permet de problématiser et de définir de façon claire et précise les questions liées à l'archivage et la documentation de nos sociétés contemporaines par le truchement des pratiques artistiques actuelles. Le second pan repose sur la forme même de ce travail qui donne une visibilité aux approches méthodologiques postmodernes en proposant une démarche peu explorée dans l'exposition des recherches universitaires.

**Mots clés**

Démarche documentaire, fiction documentaire, discours critique, cinéma documentaire, méthodologie postmoderne.

## INTRODUCTION

Documenter est un art. La phrase est simple, mais en tentant d'envisager l'acte documentaire comme un art je ne veux pas seulement dire que l'art documente notre vie, j'aimerais montrer que l'acte artistique a, par sa forme même, valeur politique et historique autant qu'esthétique. L'action documentaire, l'action documentaire au quotidien, constitue l'objet de ma thèse : ce que j'ai voulu observer et réfléchir. Mon travail questionne les moyens actuels pour investir l'action documentaire, et tente de comprendre les enjeux qui existent à penser la puissance critique de cette action dans nos sociétés occidentales contemporaines. La question fondamentale de ma recherche est la suivante : comment et pourquoi montrer que l'art peut constituer un moyen radical pour documenter notre société contemporaine?

Le but de ma recherche est de proposer des concepts critiques qui permettent d'investir l'action documentaire au quotidien. Dans cette perspective, si l'action documentaire est l'objet de cette étude, l'image, quant à elle, en constitue le champ d'exploration et le cadre de réflexion. L'image représente le moyen qui me permet d'envisager et d'exposer les conditions de réalisation de ma thèse. En me concentrant sur l'inscription documentaire des images, j'ai voulu déplier la démarche artistique qui sous-tend l'acte documentaire. Les images qui me permettent de développer cette idée sont, pour moi, de véritables brèches dans la pensée documentaire. Ces images je les nomme des images documents, à la suite d'Aby Warburg (1990), de Jean-Luc Godard (2000) ou de Georges Didi-Huberman (2009). Les images documents investissent, par leur inscription esthétique même, le champ politique et historique.

Le propos de cette étude a été d'analyser et d'exposer les rapports profonds et nécessaires qui se tissent entre image documentaire, art et histoire. Ces rapports constituent la revendication première de mon travail : l'image prise comme un art et un acte documentaire

peut se penser comme l'élément effectif du corps de l'histoire<sup>1</sup>. Tel est le postulat fondamental qui sous-tend cette étude. Ce postulat constitue une double réponse. D'une part, il s'agit d'une réaction à l'évidence que représente l'acte documentaire quotidien dans l'imaginaire collectif actuel<sup>2</sup>. Et, d'autre part, c'est une affirmation contre des non-évidences cette fois, qui paraissent communément admises et auxquelles j'ai été confrontée constamment durant ces quatre années de thèse : quel est le rapport entre art et histoire? En quoi le documentaire est un art? Comment peut-on établir des liens entre image documentaire, art et histoire? Or, en fondant ma thèse sur le postulat précédemment énoncé, je veux montrer que la question n'est pas tant de comprendre les liens qui se tissent entre ces trois éléments que de faire voir que ces trois éléments constituent une seule et même action : non seulement l'image document participe du mouvement de l'histoire, mais elle le conditionne, tant par son inscription esthétique que politique. L'image document représente pour moi le corps même de l'histoire. À travers l'image document j'interroge ainsi les possibilités de réaliser l'action documentaire aujourd'hui.

### **Du document immédiat à l'image document : le problème**

Le problème qui motive cette recherche découle de deux précédentes études que j'ai menées pour un mémoire de Maîtrise et un mémoire de DEA (Master II) en France. Mon mémoire de Maîtrise<sup>3</sup> portait sur le cinéma vu comme instance de contre-information. Le

---

<sup>1</sup> Expression, développée dans mon premier chapitre, inspirée des lectures de Michel Foucault (2001a et b, 2009), de Georges Didi-Huberman (2000, 2003, 2009) et de Jacques Derrida (1995, 1996, 2005) qui représente, pour moi, un concept effectif pour penser l'histoire, sa constitution et son rapport à la mémoire.

<sup>2</sup> Ce que j'entends par cette formulation se rapporte à l'idée que pour être informé il suffit de regarder le journal télévisé ou de regarder « les flashes d'actualités » sur Internet. Il me semble qu'il s'agit d'une illusion dangeuse, mais je suis consciente cependant de faire ici un raccourci important sur ce point (notamment entre le fait de se documenter et celui de s'informer), je développe l'ensemble dans les prochaines pages.

<sup>3</sup> Mémoire fait à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne, sous la direction de Nicole Brenez. Ce mémoire présentait un panorama général des problématiques soulevées par les images d'information et des propositions alternatives émises durant le 20<sup>e</sup> siècle des Cinegiornali de Zavattini, aux Newsreel de Jonas Mekas et Robert Kramer en passant par le Tiers cinéma de Octavio Getino et Fernando Solanas ou les groupes Medvedkine et les cinétracts.

mémoire de DEA<sup>4</sup> s'intéressait quant à lui à la puissance critique des images aujourd'hui, notamment face à ce que j'ai nommé la question du document immédiat.

L'idée de document immédiat a valeur d'oxymore pour moi car un document ne peut pas être immédiat, il dépend d'une multitude d'actions, de lectures et d'échanges qui s'inscrivent nécessairement dans le temps. L'idée de document immédiat cristallise la difficulté qu'il y a aujourd'hui à penser et à constituer des documents pour demain. Ma recherche repose sur la constatation que les images désignées comme images d'information par les médias ne m'informent pas. Les images que je considère comme des documents informatifs nécessitent un travail, tant à la réalisation qu'à la réception, qui me semble se produire plus en art qu'au sein des instances d'information socialement déterminées comme « les médias ». Un glissement s'opère ici entre l'idée de document et celle d'information. L'acte d'informer est, avant tout, la présentation de l'assimilation d'un savoir, d'un fait, d'une idée. En ce sens l'information éloigne l'informé de l'objet même ; elle constitue le support de la pensée d'un fait ; elle est nécessaire pour la transmission de connaissances et de savoirs, mais elle ne peut être envisagée qu'à deux conditions : l'exactitude de l'énonciateur et la conscience du récepteur. Le terme « exactitude » n'est pas à confondre avec celui « d'objectivité », ce que j'entends par « l'exactitude de l'énonciateur », c'est avant tout l'idée de justifier une histoire proposée : informer c'est faire passer par soi un fait pour le transmettre, la subjectivité entre dans la définition de l'acte même. Informer quelqu'un de quelque chose consiste à lui proposer une lecture, une vision qui reste partielle et à retravailler. L'acte d'informer consiste à proposer un échange de réflexions engageant autant l'énonciateur que le récepteur. Et c'est par cet échange que l'information permet de constituer des documents (à valeur informative mais aussi, et surtout, mémorielle). L'idée d'information est donc liée à celle de document. Le document entre dans le processus d'information au sens où il constitue les traces de l'information, il est également l'élément matériel de cette transmission, *documentum*, en latin, signifie « ce qui sert à instruire » : il est ce qu'il reste lorsqu'un échange se produit. Un document, et je le développerai par la suite, constitue donc le *medium*, le support permettant de transmettre et d'échanger une pensée. Tout comme le document, l'image peut être

---

<sup>4</sup> Mémoire également réalisé à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, sous la direction de Nicole Brenez et de Jean Gili. Avec ce mémoire j'ai cherché à imprimer le mouvement inverse de ma première étude mais toujours dans la même volonté de comprendre la démarche documentaire. Je me suis concentrée sur une seule réalisatrice et un seul film *Carlo Giuliani ragazzo* de Francesca Comencini (2002).

regardée comme un *medium* (Belting, 2004), c'est-à-dire l'intermédiaire entre un fait, une idée, une personne et leur récepteur mais il m'importe avant tout de penser l'image comme une *res publica*, une chose publique, c'est-à-dire un lieu et un temps d'échange. Cela peut sembler une évidence mais cela m'amène à revenir à l'une des questions latentes de cette étude : qu'est-ce qu'une image? Qu'est-ce qu'une image sans texte, sans commentaire pour lui faire dire, redire ce qu'elle dit? J'ai longtemps cru à l'idée simpliste que toute image est grosse du langage. Cette conclusion partait d'un constat généralement admis, et je pense primordial pour penser l'image, celui qu'une image est polysémique et de ce fait reste toujours à interpréter. Pourtant, en partant du même constat, Jean Vigo, Chris Marker, Robert Kramer ou Fernando Solanas et bien d'autres, ont revendiqué et revendiquent l'image comme un langage en soi.

Cette question est plus complexe qu'elle en a l'air, j'en veux pour preuve un échange magnifique entre Jean-Luc Godard et René Vautier lors d'une rencontre des deux cinéastes dans le cadre des écrans citoyens<sup>5</sup> le 4 novembre 2002 à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne.

**René Vautier [s'adressant à Jean-Luc Godard] :** N'as-tu pas l'impression qu'aujourd'hui on ne peut plus écrire l'Histoire sans image? L'image a tellement tout envahi que les professeurs d'histoire ne se rendent pas compte qu'ils ont besoin d'utiliser l'image pour faire comprendre une vérité historique. Car l'image existe, et elle est beaucoup plus connue que le réel. L'histoire peut-elle aussi s'écrire, par exemple l'histoire du cinéma, à partir des interdits, des censures, des films qui n'ont pas pu se faire, à partir des images qui ont existé et qui ont disparu, qu'on a fait disparaître ? Une liberté d'expression qui ne pourrait pas s'appuyer sur une image serait-elle encore une liberté d'expression, face aux possesseurs d'images?

**Godard :** Je ne suis pas du tout de cet avis : l'image n'existe quasiment pas aujourd'hui. Par contre existent beaucoup les mots sur les images et le commentaire. Quand on voit l'histoire du cinéma : il a commencé par être muet mais aurait pu être parlant. Les techniques étaient là, on pouvait le faire, il existait en 1900 un disque qui était synchrone avec le projecteur. À l'époque du cinéma muet, où les mots sonores n'existaient pas en même temps, le moindre spectateur – même moins cultivé que nous – comprenait tout à

---

<sup>5</sup> « Les Écrans Citoyens, ciné-club de l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne, est une association loi 1901 créée entre les deux tours des élections présidentielles de 2002 dans un esprit de résistance et d'indépendance. Son activité, depuis cinq ans, consiste à organiser des projections suivies de débats afin de contribuer à la réflexion politique. Le cinéma est ainsi utilisé comme un passeur d'idées et un vecteur de discussion sur les problèmes du monde dans lequel nous vivons et tout particulièrement des sujets ignorés ou peu traités dans des débats publics. » Voir <http://ecranscitoyens.org> consulté le 27 janvier 2010.

fait ce qui se passait. Essayez de regarder les journaux télévisés sans le son et essayez de savoir ce qu'ils disent! Moi, je les regarde sans le son, j'essaie de savoir ce qu'ils disent; je ne sais pas grand-chose. Quelque chose a disparu – j'exagère un petit peu, comme ça, mais je me demande toujours ce qui est venu en premier : l'image, qui est un langage en lui-même, ou le langage écrit? » (Godard et Vautier, 2006, p.401)

Dans ces quelques lignes il y a peut-être toute la complexité de la définition de l'image. D'un côté, l'idée d'une toute puissance et toute présence de l'image<sup>6</sup> qu'il faudrait travailler à dépasser pour penser la démarche documentaire et historique. De l'autre, le constat d'une image, si ce n'est disparue, tout du moins en disparition. Tout est dit ici, me semble-t-il, pour permettre de réfléchir pleinement le paradoxe actuel sur lequel se construit notre imaginaire collectif d'une mémoire en formation. Parce que penser l'image comme un langage en soi, c'est répondre en image à une situation donnée, c'est faire taire le commentaire pour proposer des images documents et agir contre un système qui pose et impose un discours sur du « visuel ». Et la mise en lumière d'une mémoire en construction paraît essentielle à réaliser, aujourd'hui plus que jamais, à l'heure où les sociétés occidentales se forment sur l'idéal du direct.

Ce qui sous-tend cette étude, c'est donc le besoin de dénoncer l'illusion d'une information visuelle « directe » véhiculée par la télévision ou Internet. En m'interrogeant sur l'image document, j'essaie de comprendre comment nous pouvons aujourd'hui nous documenter *via* les images. Le terme *documenter* permet de penser tant à l'acte de documenter « quelqu'un » par l'information, que de documenter « sur », par l'archivage. L'emploi de ce terme me donne la possibilité de mettre en avant toute l'importance qui se joue dans le temps entre la réalisation et la diffusion d'une image. Mon problème repose sur le fait que des images « directes », prises sur le vif, immédiates, avant tout ressenties peuvent constituer, ou tout du moins être prises comme, des documents d'information. Il y a donc ici une différenciation, à mon avis fondamentale, entre les images dites d'information relevant des instances médiatiques de nos sociétés (que je nomme images d'information ou images médiatiques) et les images que je nomme documents relevant d'une démarche documentaire qui est, pour moi, nécessairement artistique. L'action documentaire me permet ainsi de

---

<sup>6</sup> Constat que proposait déjà Roland Barthes dans *La Chambre claire* : « L'une des marques de notre monde, c'est peut-être ce renversement : nous vivons selon un imaginaire généralisé. Voyez les États-Unis : tout s'y transforme en images : il n'existe, ne se produit et ne se consomme que des images » (1980, pp.181-182).

donner à voir la force politique et critique de l'art aujourd'hui. Cette force politique de l'art me semble nécessaire notamment pour dénoncer le danger et le formatage de nos sociétés contemporaines face aux images d'information.

Mon sujet porte ainsi sur l'idée même d'image d'information : je ne m'intéresse pas à un type d'image en particulier mais à tout type d'image que l'on prend comme *medium* d'information (cela peut-être des images vidéo, télévisuelles, cinématographiques, photographiques ou d'Internet). Si, aujourd'hui, les technologies audiovisuelles rendent particulièrement visibles ces images prises comme « documents immédiats » (non seulement parce qu'elles en appellent la création mais aussi parce qu'elles en permettent la diffusion massive), ce n'est pas pour autant que je souhaite m'arrêter aux images découlant de ces technologies, puisqu'elles sont surtout le révélateur d'une vision et illusion d'un traitement plus général de l'image.

En effet, les technologies audiovisuelles accentuent l'idée que l'image d'information et le document visuel se vivent et se forment en direct. Ce sentiment de direct autour de l'image est, me semble-t-il, né avec l'approche moderne d'image<sup>7</sup>, mais il s'est d'autant plus accentué avec l'image en mouvement. L'image en mouvement montre la vie : c'est le mouvement des feuilles des arbres derrière *Le Repas de bébé* (Lumière, 1895), ou le train qui entre en gare de La Ciotat (Lumière, 1895). Ces images dévoilent ce qui s'est passé ailleurs, ce que l'on n'a pas vu sur le moment, mais que l'on peut regarder plus tard, plus loin, là où l'on n'a pas vu passer le train. Les frères Auguste et Louis Lumière inscrivent cette démarche dès les débuts du cinématographe en inventant des formes pour donner à voir le monde. Georges Méliès, de son côté, avec un cinéma pris comme instrument de magie, reconstitue lui aussi des « moments d'actualité » qui se veulent imaginaires et historiques. Si les Lumière montrent le monde et Méliès le remonte, tous cherchent à faire voir la reconstitution d'une certaine réalité. Cette reconstitution est peut-être l'enjeu premier du cinématographe. Elle fait l'originalité de ce spectacle de foire vu d'abord comme une attraction spectaculaire reconstituant les mouvements de moments lointains ou proches, réels ou imaginaires, passés ou à venir. C'est ainsi qu'en 1902, après avoir vu *L'Éruption du Mont Pelé*, film tourné par

---

<sup>7</sup> La conception moderne de l'image date de l'invention de la photographie et voit l'image comme un enregistrement direct de la réalité. Pour développer ce point voir, notamment, l'article de Judith Lancioni (1996) : The rhetoric of the frame revisiting archival photographs in The Civil War. *Western journal of communication* (4). pp. 397-414.



Méliès évoquant une catastrophe faisant plus de 30 000 morts, Guillaume Apollinaire déclara : « Le film a été fait avec de vieilles photographies, de la cendre et du blanc d'Espagne... M. Méliès et moi nous faisons le même métier : nous enchantons la matière vulgaire » (Leprohon, 1970, p.61). Aujourd'hui, où en est cet enchantement? L'idéal du direct semble, à l'heure actuelle, remplacé « l'enchantement de la matière vulgaire ». S'il semble constituer le fondement des premières vues cinématographiques, posant ainsi les jalons d'un enregistrement et d'une mémoire visuelle, le principe d'enchantement se trouve, de nos jours, complètement dissocié des images.

En effet, l'évolution des technologies médiatiques a accentué ce désenchantement car elle a fait entrer un nouvel élément dans cet ensemble : le quotidien. La télévision ayant remplacé, depuis la fin des années 1950, le cinéma pour la retransmission des actualités, l'information visuelle se vit dans l'instant, tous les jours, toutes les heures, toutes les secondes maintenant avec les chaînes de diffusion continue comme CNN. L'image dite d'information intègre chaque parcelle de notre quotidien. Internet, prenant le relais de cette situation, propose un flot d'images constant fait, à première vue, par et pour tous, tout le temps. Car la technologie moderne de l'image numérique cristallise deux révolutions amorcées par la télévision puis par la vidéo dès les années 1960 : la généralisation de l'accès à l'image et la généralisation de la réalisation d'images. La caméra Super 8 avait déjà engagé cette évolution, mais ce que permet la vidéo numérique c'est l'image exposée au présent, au moment même de sa création. Avec la caméra numérique on voit, on capte et on regarde la chose captée en une même action, en un même temps. L'existence de ces images organise à la fois le lieu de leur exposition, de leur répétition et de leur fugacité. Si ces images forment une multitude de traces, je ne pense pas qu'elles constituent à proprement parler des documents, l'instantanéité des événements et de leur retransmission me semble empêcher tout recul et toute action réflexive sur ces représentations. Pour moi, l'idée de document immédiat évoque l'ensemble de cette situation.

Au vu de cette situation, il me semble que la revendication actuelle d'une volonté documentaire consiste finalement à représenter les conditions de représentation, à montrer le tracé autant que la trace. Et repenser ce tracé c'est pour moi redonner une place à l'enchantement qui soutient toute image. Le but et l'originalité de mon étude sont de regarder le rôle politique, historique et mémoriel d'une image précisément dans la monstration de cet



enchantement nécessaire et proprement documentaire. La mise en partage de cet enchantement repose sur l'affirmation du caractère esthétique d'une image document. J'en reviens à ma thèse : affirmer l'art dans l'acte documentaire, c'est donner une visibilité au corps même de l'histoire car il dévoile et, ce faisant, interroge ses conditions de possibilité. Et cette visibilité s'inscrit comme profondément politique parce qu'elle révèle la force critique de l'art.

### **L'image document, un enjeu mémoriel : la démarche**

Une longue tradition de philosophes et d'artistes, qui pour moi sont tous des penseurs, a donné à voir cette force et action critique de l'art. Je pense ici précisément aux Romantiques allemands de la fin du 18<sup>e</sup> et début du 19<sup>e</sup> (Schiller, 1992 ; Von Schlegel, 2003) mais aussi, à leur suite, à beaucoup de penseurs et de praticiens comme Karl Marx (1982 a. et b.), Walter Benjamin (2005), Jacques Rancière (2000, 2004) ou même Jean-Luc Godard (2006). Avec ces penseurs, l'œuvre devient déterminante : elle construit son propre concept d'art, son propre horizon esthétique et son propre contexte (Brenez, 2006). Je m'inscris profondément dans cette vision romantique car j'accorde à l'art une immense force politique. Ce n'est évidemment pas une idée nouvelle, déjà Platon (1966) accordait paradoxalement cette force exemplaire à l'art en le rejetant de sa cité des Justes. Je pense au contraire, et dans une lignée philosophique aristotélicienne, que l'art possède une place fondamentale à occuper au sein de la cité.

Mais plus précisément, au regard de cette importante tradition philosophique, la spécificité que je propose dans mon travail est de montrer que le pouvoir que j'accorde à l'art relève avant tout de l'acte documentaire. Cette vision repose sur l'idée, notamment développée par Jacques Rancière (1999), que l'art, le politique et l'histoire se complètent nécessairement pour réaliser une poétique combinatoire reliant la poétique aristotélicienne « poétique de l'action, du caractère et du discours » (p.39) à la poétique proposée par les Romantiques allemands « la poétique des signes : ce qui fait histoire, ce n'est plus cet enchaînement causal d'actions "selon la nécessité ou la vraisemblance" théorisé par Aristote, mais la puissance de signifiante variable des signes et des assemblages de signes qui forment

le tissu de l'œuvre » (Rancière, 1999, p.39)<sup>8</sup>. Cette poétique expose la force critique de toute œuvre et donc son positionnement dans et pour l'histoire. Elle pose le règne de la complexité où la hiérarchie (des genres et des styles), les codes et les significations sont en perpétuelle redéfinition. Elle affirme l'esthétique comme expérience, comme expression et réaction d'un sujet, elle permet de donner à réfléchir une « politique de l'art qui consiste à suspendre les coordonnées normales de l'expérience sensorielle » (2004, p.39). Il me semble, à la suite de Rancière, que cette idée de suspension comme définition fondamentale de l'œuvre et du rapport à l'œuvre pour le spectateur, constitue une véritable révolution, c'est la manifestation « d'une liberté et d'une égalité du sentir » (2004, p.39). Cette égalité construit la force politique de toute proposition artistique.

Le pouvoir de la forme sur la matière, c'est le pouvoir de l'État sur les masses, c'est le pouvoir de la classe de l'intelligence sur la classe de la sensation, des hommes de la culture sur les hommes de la nature. Si le jeu et l'apparence esthétiques fondent une communauté nouvelle, c'est parce qu'ils sont la réfutation sensible de cette opposition de la forme intelligente et de la matière sensible qui est proprement la différence de deux humanités. (Rancière, 2004, p.46)

L'acte politique de l'art réside dans cette fusion des catégories (sociales, esthétiques) par la création d'un sensible, d'un commun. C'est-à-dire que l'art n'est pas à définir dans l'œuvre mais dans l'acte. L'art n'est ainsi plus à regarder comme produit mais comme *medium*. Ce qui fait art c'est l'acte de médiatiser, au sens premier du terme, c'est-à-dire de présenter (rendre visible, rendre audible). De fait, pour Rancière : « l'art n'est pas le concept commun qui unifie les différents arts. C'est le dispositif qui les rend visibles » (2004, p.36). En définissant l'art comme un dispositif, je veux montrer, à la suite de Rancière, que l'art n'est pas là pour expliquer, contrairement au mandat que se sont donnés les médias. Face à un téléjournal qui déclare tout montrer, tout simplifier, l'art peut devenir le lieu d'une réflexion profonde sur le monde parce qu'il ne propose pas de l'expliquer mais il en fait une présentation, ou plutôt des milliers de présentations qui reprennent la densité, la complexité du monde qui nous entoure, permettant au spectateur d'adopter une attitude de doute, de

---

<sup>8</sup> Pour Rancière, cette poétique comprend la puissance de correspondance, celle d'expression, de métamorphose et enfin celle de réflexion (Rancière, 2004).

recherche et non de simple récepteur. Être spectateur c'est être dans une action « active »<sup>9</sup> et dans cette perspective, l'œuvre d'art se fait unique et autonome par la singularité du rapport qu'elle établit avec le spectateur. C'est sur ce rapport, cette rencontre et cette responsabilité partagée, que se fonde l'image document.

Cette pensée sur l'expérience d'une œuvre d'art poursuit l'idéal des Romantiques allemands pour qui chaque œuvre invente sa forme et son mode de devenir. C'est donc dans cette vision que je pense l'action documentaire, une action non pas liée nécessairement au cinéma documentaire, mais une action proposant une attitude à appliquer pour toute œuvre, tant à la réception qu'à la conception. Je me suis cependant attachée à circonscrire cette étude au cinéma documentaire, car cette pratique me semble particulièrement propice à la pensée de l'image document. À travers le cinéma documentaire j'ai voulu interroger l'acte documentaire même, un acte que j'ai avant tout regardé, et c'est là, la particularité de mon angle d'approche, comme une proposition de fiction.

Ma structure de thèse est ainsi déterminée par la fiction. L'acte artistique dévoile, à mon avis, l'acte de fiction car il le rend effectif, il en travaille la visibilité. La fiction n'est pas seulement la représentation du rêve ou des émotions. Dans la doxa, la fiction est avant tout associée à l'imaginaire, à notre capacité à « fabuler », cette capacité est analysée par de nombreux penseurs (Stiegler, 2001; Rancière, 1999; Ricœur, 1985) comme une nécessité. Nous sommes des êtres de fictions, voués à la fiction parce que, comme le développait déjà Albert Camus dans *Le Mythe de Sisyphe* (2002), nous nous inscrivons en faux, tout du moins en interrogation face à l'absurdité de la vie : l'être-pour-la-mort théorisé par Martin Heidegger (1986) n'est pas si facile à accepter. La fiction – qui vient du latin *fictio* : je forge, je construis – touche plus à l'élaboration même du discours, du propos ; penser la fiction permet ainsi de « penser la pensée » en construction. La fiction est présente dans chacune de nos actions mais aussi dans nos représentations sociales et politiques du monde qui nous entoure, elle constitue une de nos modalités radicales pour être au monde. Et face à une fiction si quotidienne qu'elle en devient imperceptible, l'acte artistique permet de la dévoiler. L'art rend effectif l'acte de fiction quotidien. Dans ma thèse, je regarde donc la fiction

---

<sup>9</sup> Une action qui engage le spectateur dans la responsabilité que sous-entend le fait de regarder. Spectateur : *spectator* verbe passif en latin qui signifie je vois, n'est plus considéré comme un état passif, mais comme un acte déterminant dans la réalisation de l'image. Cette notion d'action « active » qui peut sembler redondante, apparaît aujourd'hui comme la question centrale pour penser l'image et comprendre son impact potentiel au sein de la société.

comme une action, et en l'occurrence celle mise en œuvre tant à la conception qu'à la réception d'un document. Au vu de cette idée, la définition que proposent des théoriciens de la fiction comme Jean-Marie Schaeffer avec *Pourquoi la fiction?* (1999) d'analyser la fiction uniquement dans ce qui s'affirme comme tel, me semble difficilement compatible avec ce que je me propose de penser. Partir de cette définition, c'est repartir des catégorisations modernes qui interdisent de penser l'histoire comme un récit, ou le journal télévisé comme la fiction radicale de nos sociétés contemporaines. Penser la fiction comme une catégorie affirmée et non plus comme un acte engage à penser la fiction d'un point de vue éthique (entre affirmation et manipulation, vérité et mensonge). Or ce ne sont pas ces distinctions mais précisément l'acte de fiction, la fictionalisation, interdite, oubliée, effacée qui me posent problème. La fiction c'est ainsi, selon Rancière : « la mise en œuvre de moyens d'art pour construire un système d'actions représentées, de formes assemblées, de signes qui se répondent » (Rancière, 1999, p.37), alors le cinéma documentaire représente « un autre mode de fiction cinématographique » (1999, p.38) pour contrer « le règne du présent de l'information » (1999, p.38) et proposer une nécessaire fiction de mémoire. Ce qui me semble important ici, c'est qu'avec la forme fictionnelle on met en avant l'élaboration, la construction de notre mémoire.

La formation de la mémoire commune constitue, en effet, l'enjeu de cette thèse, car l'information qui nous traverse aujourd'hui compose notre mémoire de demain. La forme que prend l'information et le contenu qu'elle propose conditionnent notre capacité à comprendre un fait mais aussi, plus généralement, le monde qui nous entoure. Pour qu'il y ait document il faut du temps, un temps de lecture, de compréhension. Une information se voulant instantanée empêche ce temps de lecture et elle ne l'empêche pas seulement sur un fait. La lecture d'un fait engage la compréhension d'un ensemble de faits ou de pensées, on ne comprend un événement que par le filtre de notre propre histoire, et notre histoire se crée au fil de nos rencontres et de nos lectures quotidiennes. Selon Maurice Halbwachs :

La mémoire d'une société s'étend jusque-là où elle peut, c'est-à-dire jusqu'où atteint la mémoire des groupes dont elle est composée.... [Car] il n'y a pas de mémoire universelle. Toute mémoire collective a pour support un groupe limité dans l'espace et le temps. (1950, p.73-75)

Au regard de cette pensée, qui représente, pour moi, le véritable enjeu qu'il y a à réfléchir le rôle politique, historique et esthétique des images documents aujourd'hui, je veux montrer qu'une démarche documentaire est nécessairement artistique mais aussi, à l'inverse, qu'une proposition artistique est nécessairement documentaire. L'originalité de ma démarche a donc été de partir des procédés de la fiction pour élaborer une approche critique des médias, plus précisément des images médiatiques, prises comme structure normée de la constitution de notre mémoire visuelle. Ma thèse ne repose donc pas sur l'analyse de films documentaires mais sur la monstration même de ces films comme documents. Ces films entrent dans la composition de ma thèse comme le préambule nécessaire à partir duquel envisager une réflexion sur les conditions de possibilité d'une image document. Ce qui sous-tend l'ensemble de la structure de cette thèse, c'est la volonté de regarder et de partager les conditions de possibilités de l'art et de l'acte documentaire au quotidien.

### **L'art et l'action documentaires : la structure**

L'idée de cette thèse est de déplier l'art et l'acte documentaire en rendant visible la fictionalisation qui sous-tend tout acte documentaire. Ce dévoilement me semble fondamental en recherche. Il interroge autant le dire que le comment dire, le savoir transmis que la transmission de ce savoir. Ce dévoilement est proprement documentaire. Pour cette raison, le fond et la forme de ma recherche sont intimement liés, ils ont, tout du moins, été pensés de concert.

Pour mettre en place une architecture conceptuelle afin de penser l'action documentaire au quotidien, je me suis concentrée sur trois concepts clés : la démarche documentaire, la fiction documentaire et le discours critique<sup>10</sup>. Ces trois concepts découlent de trois dynamiques nourrissant la puissance critique de l'action documentaire : chacune d'elle décline un pan de l'action documentaire qu'il me semble important de définir et de

---

<sup>10</sup> Ces trois concepts, définis dans le premier chapitre de cette étude, synthétisent l'ensemble de mes recherches sur l'action documentaire. Le concept de démarche documentaire résulte de mon mémoire de maîtrise, celui de discours critique est issu de mon mémoire de DEA et celui de fiction documentaire, développé notamment par Jacques Rancière (1999), condense l'ensemble des idées qui ont motivé ma thèse.

représenter pour donner à voir effectivement l'action documentaire, tant dans son fondement artistique que dans sa portée politique.

Ma thèse propose ainsi l'investissement de ces trois concepts par leur représentation pour les envisager de façon plus effective et plus concrète. Pour ce faire, j'ai choisi de faire appel à deux types de représentation<sup>11</sup> qui me semblent chacun exposer un pan de la question fondamentale de ma recherche : comment et pourquoi montrer que l'art peut constituer un moyen radical pour documenter notre société contemporaine? Ces représentations sont d'une part des écritures créatives qui répondent au « comment » de la question principale, et, d'autre part, trois films classés comme documentaires<sup>12</sup> qui répondent au « pourquoi » de cette même question. Les écritures créatives sont une méthode découlant des PAC (Pratiques Analytiques et Créatives, traduction des Creative Analytical Practices, CAP, Richardson, 2005), méthodologie inspirée de la pensée postmoderne qui fait de l'écriture même un moyen de recherche. Les films et les écritures créatives choisis constituent deux façons de donner à voir les concepts à l'œuvre dans l'action documentaire pour que celle-ci s'effectue. Les films permettent de mettre en avant les fondements artistiques sur lesquels repose l'action documentaire. Les écritures créatives rendent compte, quant à elles, de la façon d'exposer au quotidien l'action documentaire à mener face à une information (et donc un type de mémorisation) imposée. Ces deux types de représentation sont pour moi complémentaires puisqu'ils constituent tous deux des moyens d'expliquer et d'exposer les trois concepts fondamentaux pour réaliser pleinement l'action documentaire. Cette double entrée reflète

---

<sup>11</sup> J'entends par représentation, et selon le *Trésor de la Langue Française*, une évocation qui permette de rendre quelque chose de présent à quelqu'un en montrant ou/et en faisant savoir. La physiologie l'associe également à l'image : ce qui donne les traits, les caractéristiques de quelqu'un ou quelque chose. Ce qui m'intéresse dans cette définition, c'est qu'une représentation n'est jamais neutre, tout comme le développe la définition phénoménologique de ce terme (Merleau-Ponty, 1964). Recevoir et/ou proposer une représentation, c'est mettre en contact des lectures du monde, des histoires individuelles. C'est cet échange qui définit la condition *sine qua non* pour capter et donner à voir et à penser une représentation.

<sup>12</sup> Je ne définis pas le cinéma documentaire par opposition au cinéma de « fiction », ou au cinéma « d'art ». Le cinéma documentaire est, pour moi, une forme d'art critique, c'est un acte politique, un art « engagé ». Je regarde le cinéma documentaire comme la boîte de résonance, comme la fenêtre possible pour rendre visible ce que j'entends par image document. Et, tout comme l'image document, j'envisage le cinéma documentaire à la fois comme une démarche artistique et comme une action politique. Le cinéma documentaire représente le premier champ d'étude au sein duquel s'est développée ma recherche, il conditionne ainsi le cadre conceptuel de ce présent travail.

également la posture méthodologique, proprement postmoderne<sup>13</sup>, que j'ai adoptée pour cette thèse.

Pour tenter de poser cet ensemble complexe, j'ai découpé ma thèse en deux parties : la première portant sur les positionnements conceptuels et méthodologiques et la seconde présentant les représentations choisies. La première partie s'ouvre sur un premier chapitre intitulé : « Pour une image document » qui expose les positionnements conceptuels ayant déterminé les enjeux et le contexte de cette thèse. Ce chapitre se découpe en deux temps complémentaires interrogeant les trois concepts qui nourrissent mon étude et qui ont déterminé mon examen des écrits. Ces deux temps me permettent de mettre en lumière la particularité de mon étude au regard des autres études menées sur ce thème en montrant précisément ma vision de l'image document dans sa définition et dans son action effective. Dans un premier temps j'ai regardé l'image document dans ses rapports au politique et à l'historiographie, et, dans un second temps, je me suis arrêtée sur les définitions des trois concepts clés.

Ce premier chapitre est suivi d'un deuxième portant sur la méthodologie de cette thèse intitulé : « Pour une posture méthodologique postmoderne ». J'y expose ma posture méthodologique. Les écritures créatives sont en effet une méthode qui provient de l'investissement par la recherche de la pensée postmoderne. Cette posture m'est précieuse mais je suis consciente qu'elle ne dispose pas encore d'une tradition établie. Ce choix méthodologique m'engage donc à défendre tant l'action documentaire (mon sujet) que ma posture méthodologique afin de rechercher les moyens d'investir l'action documentaire aujourd'hui. Or la façon dont j'ai exposé ces moyens relève, pour moi, d'une action documentaire. C'est-à-dire que ma posture méthodologique constitue en elle-même un moyen d'investir l'action documentaire. En effet, ce qui me pousse à aller vers une posture postmoderne pour ma recherche, c'est le fait qu'elle met en avant la responsabilité du lecteur de tout texte. Cette responsabilité en partage autour d'un texte ou d'une image, constitue, à mon avis, le fondement de tout acte documentaire. La posture postmoderne que j'adopte dans cette étude me permet ainsi de poser effectivement, par la forme même de ma thèse, les conditions radicales d'une action documentaire.

---

<sup>13</sup> La posture de recherche postmoderne envisage, notamment, le pluralisme et la confrontation de différents points de vue comme moyens de recherche.

La seconde partie porte sur les représentations que j'ai choisi pour exposer l'action documentaire ; cette partie comporte également deux chapitres. Les écritures créatives font ainsi l'objet de mon troisième chapitre intitulé « L'action documentaire au quotidien ». Elles constituent la première des deux types de représentations que j'ai souhaité convoquer pour exposer concrètement les trois concepts qui sous-tendent l'action documentaire. Mes écritures créatives se déclinent en trois formes de textes : un journal d'une spectatrice de l'information, un dialogue fictionnel et une lettre. Chacune de ces trois formes expose un des trois concepts. Ainsi le journal d'une spectatrice de l'information figure un exemple de démarche documentaire que nous pourrions mener au quotidien<sup>14</sup>. Le dialogue fictionnel met en avant le ressenti qui découle du journal et le sous-tend pour proposer une fiction documentaire sur la réception quotidienne de l'information. La lettre, enfin, propose un discours critique qui regarde l'ensemble de ces données pour en proposer une métacognition.

À ce premier niveau de représentation que constituent les écritures créatives j'associe trois films documentaires exposant différemment les trois concepts à l'œuvre dans l'action documentaire. Ces trois films forment le quatrième chapitre de mon étude qui s'intitule « L'art de documenter ». Pour la démarche documentaire, j'ai choisi de prendre le film *Salvador Allende* (2004) de Patricio Guzman, notamment pour les réflexions sur l'échange et le dialogue que mène le réalisateur durant tout le film à travers les objets de Salvador Allende et les rencontres avec les personnes témoins de la vie et la mort du président chilien. Pour la fiction documentaire, je me suis concentrée sur *Le Tombeau d'Alexandre* (1997) de Chris Marker parce que dans sa forme même le film repose sur le principe de « fiction de mémoire » développé par Rancière (1999). Ce principe expose les fondements de ce que je nomme fiction documentaire. Enfin, pour le discours critique, *Carlo Giuliani ragazzo* (2002) de Francesca Comencini me semblait manifeste notamment par la forme d'enquête que prend le film. Francesca Comencini joue sur la rhétorique visuelle pour proposer un discours critique qui réinvestit les images médiatiques sur la mort de Carlo Giuliani.

Ces deux ensembles de représentations ont ensuite été synthétisés dans une conclusion, qui s'intitule « La mémoire actante », reprenant et tirant les points saillants des idées évoquées dans l'exposition des représentations. Cette conclusion propose une métacognition

---

<sup>14</sup> Le journal d'une spectatrice de l'information peut être regardé comme une collecte de données, il m'a semblé cependant important de l'intégrer au corps de ma thèse parce qu'elle représente la visibilité même du déploiement d'une démarche documentaire.



qui permet de formuler et de réinvestir les trois concepts investis par ma thèse au regard d'une mémoire actante afin de poser concrètement les brèches ouvertes par leurs représentations pour la constitution d'une mémoire commune.

## **PREMIÈRE PARTIE**

### **POSITIONNEMENTS CONCEPTUELS ET MÉTHODOLOGIQUES**

## CHAPITRE I

### POUR UNE IMAGE DOCUMENT

*Pour saisir l'essence de l'histoire il suffit de comparer Hérodote à la presse du matin. C'est là l'expression de la sensation de vertige caractéristique pour la conception que le siècle dernier [le 19<sup>e</sup> siècle] se faisait de l'histoire. Elle correspond à un point de vue qui compose le cours du monde d'une série illimitée de faits sous formes de choses.... Le visage de la modernité elle-même nous foudroie d'un regard immémorial. Tel le regard de la Méduse chez les Grecs. (Benjamin, 2007, p.7 et p.36)*

Le chapitre qui s'ouvre ici expose les partis pris conceptuels<sup>1</sup> de ma thèse. J'utilise à dessein les termes de *partis pris* et de *positionnement* pour présenter cette partie et les deux chapitres qui la composent, car, bien que ce soit l'exposition de mon examen des écrits et de mon cadre conceptuel et méthodologique, il me semble que l'idée de *cadre* n'est pas à propos ici. Avec le terme *cadre*, le lecteur peut avoir le sentiment que ces chapitres ne sont que la préparation à la thèse or cette partie pose d'ores et déjà les propositions qu'avance ma thèse pour penser l'action documentaire au quotidien. Comme évoqué en introduction, ma thèse propose une architecture conceptuelle à partir de trois idées clés qui exposent l'action documentaire, c'est pourquoi ces positionnements en ont déterminé toute la structure. La démarche documentaire, la fiction documentaire et le discours critique découlent, en effet, des réflexions menées dans mes deux précédents mémoires mais aussi d'un examen des écrits organisés, pour cette étude, autour des rapports entre image documentaire, art et histoire. Cet ensemble me permet d'envisager l'enjeu quotidien de l'art et de l'acte documentaire à travers la pensée de l'image document. J'ai ainsi essayé de comprendre comment et surtout pourquoi

---

<sup>1</sup> Ce chapitre découle de la constitution d'une bibliographie sélective et commentée sur l'impact social, politique et mémoriel de l'image documentaire présentée en appendice A dans sa forme simple (non commentée).

nous pouvions penser l'image comme un langage en soi, c'est-à-dire comme une entité complexe. Ce premier chapitre présente les enjeux actuels qu'il y a à réfléchir à l'image document et les portes que cette réflexion ouvre. Le but de ce chapitre a été de déplier la complexité de l'image document pour montrer, le plus clairement possible, à quoi répondent les trois concepts que ma thèse travaille à exposer. Ce chapitre, qui a pris la forme d'un essai, s'organise en deux temps. Dans un premier temps, je présente les enjeux qui sous-tendent l'investissement de l'image document en la regardant comme un corps pour penser ses rapports au politique et l'historiographie. Dans un second temps, je propose des outils conceptuels en réponse aux enjeux que soulève l'image document. Ces outils sont les trois concepts clés qui nourrissent, déterminent et exposent l'action documentaire dont j'élabore, dans ce second temps, les définitions.

### 1.1. L'image corps, le corps de l'image : enjeux

En revendiquant précisément la complexité de l'image, je revendique avant tout son statut de document. Une image n'est pas seulement l'empreinte (de la lumière ou du mouvement), c'est je pense avant tout un récit, un « petit » récit, une proposition d'histoire à transmettre. Ces petites histoires sont multiples et autonomes au sein d'une image car elles reposent sur notre capacité à les lire. Mettre en avant la non évidence d'une image c'est rappeler le travail qu'elle nécessite tant à la conception qu'à la réception. C'est dans cette dynamique que ma thèse travaille ainsi à montrer l'inscription politique<sup>2</sup> de l'image document. L'originalité de ma thèse, face à l'ensemble des études qui traitent du rôle et de la place politique de l'image aujourd'hui, est de regarder l'inscription politique de l'image document *via* l'affirmation de son caractère esthétique. L'affirmation esthétique de l'image donne une pleine visibilité à ce qui est pour moi le propre de l'image document : son corps, la revendication de sa corporéité.

---

<sup>2</sup> Le terme *politique* est un absolu que l'on enferme souvent au regard du déterminant qui le précède : le ou la. Pourtant il me semble qu'avant même d'être un nom, *politique* est un état : je suis, nous sommes politiques (en référence ici à Jacques Derrida (2006) et Giorgio Agamben (1997) et l'idée du *bios politikos*). C'est-à-dire que nous faisons partie d'un ensemble qui nous détermine et que nous construisons. J'en reviens évidemment à la racine de ce mot : *polis*, cité. Mais je pense aussi à Aristote : « l'homme est un animal politique ». Avant l'État politique, il y a l'état de l'individu politique, en d'autres termes, responsable, conscient de ce qui l'entoure, de ce qui le construit et qu'il construit tous les jours. Être politique, c'est prendre en compte la puissance effective de nos gestes et de nos pensées.

Cette corporéité<sup>3</sup> constitue, à mon avis, la véritable proposition qu'ouvre l'image pour penser la complexité historiographique : l'enjeu fondamental que soulève la pensée actuelle de l'image document, car en réfléchissant au corps de l'image on dépasse la vision de l'image prise comme simple *medium* qui ne serait que l'intermédiaire pour passer un message. Affirmer le corps de l'image permet de regarder l'image comme une entité complexe en donnant une pleine visibilité à sa forme et aux multiples discours que cette forme même porte.

Pour Michel Foucault, avec l'avènement de la République, le corps du roi est remplacé par le corps social (Foucault, 2001a). Mais ce corps social, contrairement au corps du roi, n'est pas unique et tout, il est multiple. Tout comme le corps de l'histoire, le corps social est effectif par le « dissensus »<sup>4</sup> qui le nourrit : « ce n'est pas le consensus qui fait le corps social, c'est la matérialité du pouvoir sur le corps même des individus » (ibid, p.1622). Car pour Foucault le pouvoir est multiple et démultiplié par la société même qui ne peut pas constituer un tout unique et totalitaire parce qu'elle dépend d'une multitude d'individus (plus précisément de « sois »).

Pouvoirs, cela veut dire des formes de dominations, des formes de sujétion, qui fonctionnent localement, par exemple dans l'atelier, dans l'armée, dans une propriété de type esclavagiste ou dans une propriété où il y a des relations serviles. Tout cela, ce sont des formes locales, régionales de pouvoir, qui ont leur propre mode de fonctionnement, leur procédure et leur technique. Toutes ces formes de pouvoir sont hétérogènes. Nous ne pouvons pas, alors, parler du pouvoir, si nous voulons faire une analyse du pouvoir, mais nous devons parler des pouvoirs et essayer de les localiser dans leur spécificité historique et géographique. Une société n'est pas un corps unitaire dans lequel s'exercerait un pouvoir et seulement un, mais c'est en réalité une juxtaposition, une liaison, une coordination, une hiérarchie, aussi, de différents pouvoirs qui néanmoins demeurent dans leur spécificité.... La société est un archipel de pouvoirs différents. (Foucault, 2001b, p.1006)

---

<sup>3</sup> Je reprends ce concept à Emmanuel Levinas (notamment avec *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, 1974) dans la volonté de penser le rapport au monde par le « Dire » du corps (Levinas, 1988, p.93). Au regard du sujet qui m'intéresse ici, soit l'action documentaire, je pense en m'appuyant également sur Bergson (1969), Deleuze (2004a et b, 2006), ou, comme cités précédemment, Foucault (2001 a et b), Didi-Huberman (2000, 2002, 2003, 2009) ou Derrida (1995, 1996, 2005), que la réflexion sur cette corporéité permet d'investir de façon radicale la place de l'image documentaire dans notre société actuelle.

<sup>4</sup> Néologisme utilisé par Jacques Rancière dans *Le Spectateur émancipé* (2008) qui désigne à la fois la distance que doit prendre le spectateur face à une image et le nécessaire hiatus qui s'inscrit entre l'image et la réalité qu'elle représente, le dissensus constitue la visibilité de l'acte de représenter, c'est un entre-deux entre le voir et le vu. Je développe cette idée dans quelques lignes.

C'est pour cette raison que pour Foucault, les pouvoirs sont avant tout « essentiellement des relations » (ibid, p.1569).

C'est-à-dire ce qui fait que les individus, les êtres humains sont en relation les uns avec les autres, non pas simplement sous la forme de la communication d'un sens, pas simplement sous la forme du désir, mais également sous une certaine forme qui leur permet d'agir les uns sur les autres et, si vous voulez, en donnant un sens très large à ce mot, de se « gouverner » les uns les autres. (Foucault, 2001b, p.1569-1570)

Dans ce rapport multiple au pouvoir, Foucault montre la relation complexe et essentielle qui se noue entre les savoirs et le soi. À l'impératif « connais toi toi-même » revendiqué par la tradition platonicienne, Foucault propose la question : « Que faire de soi-même? Quel travail opérer sur soi? Comment se gouverner en exerçant des actions où on est soi-même l'objectif de ces actions, le domaine où elles s'appliquent, l'instrument auquel elles ont recours et le sujet qui agit? » (Foucault, 2001b, p.1032). Le soi devient le lieu de bataille, de recherche, l'élément radical pour penser la société multiple et le rapport à autrui. Car pour Foucault, cette « gouvernementabilité » de soi permet de repenser le rapport à l'autre, mais aussi à l'histoire. Les savoirs et les pouvoirs sont multiples (mais pas pour autant à associer comme une seule entité) tout comme les individus. La responsabilité (qu'elle soit politique, sociale ou encore historique) repose sur tous et sur chacun d'entre nous. Le corps social appelle la gouvernance générale pour une société responsable parce que rendue à sa multiplicité. L'expression de cette multiplicité à travers le corps est proprement politique et documentaire. J'ai ainsi cherché à travers mes lectures à envisager cette multiplicité à l'œuvre dans le corps de l'image comme la possibilité de révéler l'architecture conceptuelle de l'action documentaire. Penser les rapports entre la constitution de la mémoire, l'historiographie, l'art et l'acte documentaire par le prisme du corps permet de mettre en lumière l'engagement politique qui sous-tend toute proposition documentaire.

### 1.1.1. Image et politique

Pour Jacques Rancière (2008), la politique est « l'activité qui reconfigure les cadres sensibles au sein desquels se définissent les objets communs » (ibid, p.66). Et pour lui, si l'expérience esthétique « touche à la politique, c'est qu'elle se définit aussi comme expérience de dissensus » (ibid, p.67). Cette expérience de dissensus constitue la condition première pour tendre à l'émancipation du regard. Dans ses ouvrages, Rancière insiste ainsi sur l'importance de sortir du règne de l'expert afin de réhabiliter la capacité de chacun.

L'émancipation commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. (Rancière, 2008, p. 19)

L'émancipation du spectateur, c'est alors l'affirmation de sa capacité de voir ce qu'il voit et de savoir quoi en penser et quoi en faire. Cette attitude se définit comme la revendication de proposer un travail constant qui s'érige dans l'espace que crée l'acte artistique. Et ce travail de lecture, de traduction, de mise en récit permanent dépend de l'acte même de regarder. Il y a ici une complémentarité de l'idée d'émancipation contenue, selon Rancière, dans l'acte même de regarder avec celle de distanciation, proposée par Bertold Brecht et analysée par Georges Didi-Huberman dans son ouvrage *Quand les images prennent position* (2009). Pour Didi-Huberman, distancier c'est montrer, ou plus exactement c'est montrer qu'on montre, c'est « démontrer en démontant » (ibid, p.70). La distanciation représente ainsi la « prise de position par excellence » (ibid, p.66) parce qu'elle permet d'aiguiser le regard et qu'elle met en avant le montage de la complexité (ibid, 2009). La distanciation crée un dissensus, un interstice engageant dans « une opération de *connaissance* qui vise, par les moyens de l'art, une possibilité de *regard critique* sur l'histoire » (ibid, p.69). Distancier, c'est alors faire de l'histoire un acte, un geste, celui du montage. Ces deux idées (l'émancipation touchant plus à la réception et la distanciation touchant plus à la conception)

me semblent ainsi essentielles pour envisager l'image document aujourd'hui, notamment face à ce que l'on peut nommer la situation documentaire.

#### 1.1.1.1. La situation documentaire

Dès les années 1935-1936, Walter Benjamin annonçait, dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* que « grâce aux actualités filmées, n'importe quel passant a la chance de devenir figurant dans un film... [Et que donc] chacun aujourd'hui peut légitimement revendiquer d'être filmé » (Benjamin, 2005, p.46-47). Ainsi, l'une des revendications légitime de l'homme aujourd'hui est de voir son image reproduite. Et cette revendication n'est pas seulement due à la technique. Si « la caméra... pour la première fois nous ouvre l'accès à l'inconscient visuel » (ibid, p.63) la force du cinéma, son caractère novateur, ne réside pas seulement dans la façon dont l'homme se présente à la caméra, elle se trouve aussi dans la possibilité que la caméra lui donne pour observer le monde. L'image caméra (argentique ou vidéo) constitue alors la quasi-totalité du spectre de l'imaginaire collectif de l'image actuelle. Ces images audiovisuelles constituent des biens propres car dès les années 1950, aux États-Unis et en Europe, elles entrent dans le mobilier par l'intermédiaire du téléviseur. La télévision, par sa position hégémonique en tant que *medium* de masse, rend naturelle une organisation du discours qui lui est propre. Ce discours régule les rapports entre le poste de télévision et la masse spectatrice. Il en fixe les ententes : les demandes et les réponses.

Aussi longtemps que prévaut un media, son hégémonie équivaut à faire de lui le modèle privilégié de la communication.... C'est ce que vérifie depuis un demi-siècle ... la communication audiovisuelle qui fait de la télévision le médiateur par excellence de notre réalité quotidienne. (Berger, 1999, p.56)

Dans son étude, René Berger (1999) cite même une enquête de l'UNESCO qui s'est interrogée sur ce vers quoi tend « le bonheur audiovisuel » et qui révèle : « des règles non écrites qui font se ressembler les structures des programmes diffusés » (Berger, 1999, p.57).



Ces règles officieuses occupent une place particulière, elles proviennent des lois toutes aussi officieuses de l'offre et la demande. Cet obscur magma doit donner un discours clair et net par le biais d'une image de mêmes propriétés. C'est-à-dire « transmettre une image "comme si on y était" » ; la puissance du média tient à sa capacité de perception » (ibid, p.57). L'idée ici est d'identifier l'image à la réalité, même si cette concordance n'est qu'illusion. L'importance est de faire croire. Et cette croyance tisse les rapports que René Berger analyse entre le « spectateur » et différents types de télévision. René Berger commence par relever quatre types, ou « modèles tendanciels », de télévision : 1. la macrotélévision ou télévision de masse dont les supports sont les ondes; 2. la mégatélévision ou télévision par satellite dont l'accès se fait soit directement par satellite soit par l'intermédiaire de câbles; 3. la mésotélévision ou télévision locale, régionale ou communautaire par le câble; 4. la microtélévision ou télévision individuelle ou de groupe qui passe surtout par l'appareil vidéo portable.

Cette distinction révèle non seulement des différences quantitatives et techniques, mais, ce qui importe bien davantage et que l'on voit beaucoup moins, des différences de structures dans la communication et dans les relations sociales. (Berger, 1999, p.46)

La télévision et les différents « modèles tendanciels » qui la composent ne sont pas seulement le reflet d'une technologie de pointe et diversifiée, ils se font les révélateurs d'un découpage social qui cloisonnent et définissent différentes couches socioculturelles et, de par ces couches, différents types de communications mis en œuvre. Chaque groupe communautaire possède son type de télévision au sein d'un modèle qui dispose et dispatche des programmes liés à des langues, des cultures et des idéologies. Ainsi chaque groupe s'autoregarde par la petite lucarne qui cloisonne et divise tant d'un point de vue local que national. La télévision orchestre par les différentes techniques des envies et des regards qui ne se mélangent pas, qui s'opposent et se condamnent dans leurs positions infiniment parallèles, sans aucun point de rencontre. René Berger détermine ainsi deux échelles antithétiques qui constituent les lieux de communication actuels. La macrotélévision s'adresse à « l'être statistique que l'homme est devenu dans la société de masse » (ibid, p.49) alors que la méso- et la microtélévision touchent « à l'intérieur de l'aire limitée que nous parcourons quotidiennement avec notre corps » (ibid, p.49). C'est-à-dire que, pour René

Berger, « plus l'aire des media s'étend, plus la communication effective se raréfie, supplantée qu'elle est par la diffusion » (ibid, p.49). Ce découpage est révélateur d'une idée fausse partagée : celle que les *mass media* constituent un moyen de communication alors qu'ils sont instruments de diffusion.

L'information propagée par l'antenne s'achemine moins vers des destinataires qu'elle ne frappe des récepteurs cibles qui subissent l'impact des messages plus qu'ils n'en choisissent le contenu. (Berger, 1999, p.49)

Cette situation est précisément analysée par Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1993) et son équipe dans *La Misère du monde* (Bourdieu, 2005). Ainsi Patrick Champagne, dans son article « La vision médiatique » paru dans *La Misère du monde*, résume dès 1993 une évidence à laquelle nous mène le système audiovisuel actuel :

Les médias font désormais partie intégrante de la réalité ou, si l'on préfère, produisent des effets de réalité en créant une vision médiatique de la réalité qui contribue à créer la réalité qu'elle prétend décrire. (Champagne, 1993, p.116)

Ce système télévisuel cloisonnant enregistre un réel qu'il forme lui-même. Et, ce faisant, il accumule une multitude de traces sans temps ni espace de lecture. Cet ensemble complexe et problématique me semble constituer le fondement du système sur lequel repose l'imaginaire et le fonctionnement d'Internet. Dans son dernier ouvrage, Emmanuel Hoog, directeur depuis 2001 de l'Institut National de l'Audiovisuel (INA) en France, propose un état des lieux des conditions de possibilité de la mémoire commune actuelle d'un point de vue technique, politique, social et identitaire. Il tente ainsi de réfléchir à la constitution possible d'une mémoire commune avec Internet. Le constat est double et sans appel : d'un côté « la galaxie Internet, déjà immense est en expansion constante » (Hoog, 2009, p.146), et de l'autre, cette immensité ne produit pas plus de mémoire, au contraire : « Internet est le règne de l'éphémère » (ibid, p.145). Ainsi :

Sept millions de pages nouvelles y apparaissent chaque jour, dont 70% ont une durée de vie inférieure à quatre mois; 90% des sites « dotcom » changent mensuellement.

Rapports, informations gouvernementales et commerciales, etc. : toute une littérature dite « grise », mi-publique et mi-privée, non éditée par les médias traditionnels, est ainsi vouée à une mort rapide, alors qu'elle porte seule la trace immédiate de communautés entières. (Hoog, 2009, p.144)

Et, dans un même temps, la toile Internet ne cesse de grandir :

Pour le seul Web « public », on dénombre aujourd'hui [en septembre 2009] plus de 180 millions de sites, soit 2,5 fois plus qu'en 2005. Google indexe 100 milliards de pages, et Youtube et Dailymotion regroupent à eux deux plus de 130 millions de vidéos, soit l'équivalent de 500 ans de visionnage non-stop. (Hoog, 2009, p.146)

Cet état des lieux débouche pour Hoog sur des questions nécessaires et pressantes :

Avec les nouvelles technologies, la mémoire est sortie de ses limites traditionnelles, pour devenir un gigantesque continent sauvage et impénétrable, dont la superficie ne cesse de s'étendre. Mais le numérique peut aussi être le vecteur d'une nouvelle régulation. Saurons-nous civiliser cette nouvelle mémoire numérique, en lui donnant des repères et en trouvant un juste équilibre entre sauvegarde et oubli? Dans un espace public atomisé et marchandisé, est-il encore possible de recréer du lien autour d'une mémoire et d'une identité communes? (Hoog, 2009, p.141)

À partir de cet état des lieux, Hoog propose une reprise en charge de ce corps mémoriel qui passe par différentes actions à mener sur, par et avec Internet : organiser, civiliser, « c'est-à-dire inscrire [Internet] dans l'histoire » (ibid, p.143), partager mais aussi (et surtout) oublier. Ce que souligne ici Hoog c'est que la mémoire numérique, contrairement à l'écrit ou aux autres types d'enregistrement, ne s'inscrit pas dans une stabilité mais dans un perpétuel mouvement. Ce réseau sans inscription mémorielle visible permet ainsi d'envisager la mémoire sous l'angle du flux, du choix et de l'oubli. Pour Hoog, « civiliser Internet, c'est donc le matérialiser, le voir, lui donner une représentation. C'est ensuite le cultiver » (Hoog, 2009, p.150). Face à ces « défis pour la mémoire à long terme » (ibid, p.144), l'intellectuel reprend la place que lui assignait déjà Foucault (Foucault, 2001a, p.1627) celle de l'historien, précisément, du cartographe, dont le travail sert avant tout à donner une vision d'un état des choses en inscrivant cet état dans toute sa contingence, son mouvement, sa précarité.

L'histoire passe désormais par l'écran plutôt que par le texte, et le flot bouillonnant apporte un témoignage global de notre société. Certes, témoigner de l'histoire n'est pas faire histoire : si la télévision et la radio ne sont pas l'événement, elles le « couvrent », le disent et tendent ainsi à le faire. À ce titre, si les fonds audiovisuels sont moins des œuvres qu'une histoire, et plus des archives que des signes de grande histoire, ils portent notre identité à un degré sans précédent. Pour Internet, l'enjeu social devient tout simplement historique. (Hoog, 2009, p.157)

Face à cette multitude de traces, et à côté du principe brechtien « apprendre à ne pas désapprendre » (notamment développé par Didi-Huberman dans son dernier ouvrage, 2009, p.210), s'articule un autre leitmotiv que Hoog propose, à la suite d'Aristote et de Nietzsche, de réactualiser : « ne pas oublier d'oublier ». Hoog reprend ici l'idée de nombreux auteurs tels que Benjamin, Brecht ou Didi-Huberman qui proposent de faire reposer la mémoire sur le principe d'une boîte de lecture qui permet de monter les mots pour remonter l'apprentissage du lu et de l'écrit.

... rien de tout ce qui m'échut dans mes premières années n'éveille de nostalgie aussi grande que la boîte de lecture. Elle contenait sur de petites tablettes les différentes lettres en écriture manuscrite, plus juvéniles et mêmes plus virginales que les lettres imprimées. Elles s'allongeaient, élancées, sur leur couche inclinée, chacune parfaite et achevée, et liées dans leur succession par la règle de leur ordre, le mot, auquel elles appartenaient comme des nonnes. J'admirais la manière dont tant de simplicité pouvait allier à tant de splendeur. Ce mot, c'était un état de grâce. Et ma main droite qui docilement s'efforçait de le reproduire ne le trouvait point. Elle devait rester dehors comme le portier qui doit introduire les élus. Aussi son commerce avec les lettres était-il plein d'abnégation. La nostalgie que celui-ci éveille en moi prouve à quel point il n'a fait qu'un avec mon enfance. Ce qu'en vérité je cherche en lui, c'est elle : toute l'enfance, telle qu'elle se trouvait recueillie dans le geste de la main qui glissait les lettres dans la tringle où elles se rangeaient les unes après les autres pour former des mots. *La main peut encore rêver ce geste, mais elle ne peut plus s'éveiller pour l'effectuer réellement* [je souligne]. Ainsi souvent je peux bien rêver à la manière dont j'ai appris à marcher. Mais cela ne sert à rien. Maintenant je sais marcher, apprendre, je ne le pourrai plus<sup>5</sup>. (Benjamin, dans Didi-Huberman, p.210).

---

<sup>5</sup> Citation que Didi-Huberman reprend de *Enfance berlinoise* de Walter Benjamin (1981), Paris : Maurice Nadeau, pp.103-108.

Apprendre à ne pas désapprendre, c'est-à-dire apprendre à être toujours en découverte c'est apprendre à se souvenir par un montage des gestes et des images pour passer une mémoire active, c'est aussi faire du geste, de l'acte, un présent effectif. Cette position impose un savoir en continuelle formation, ou plus exactement une attitude continuellement expérimentale face au savoir. « Pas de savoir politique sans orientation préalable du corps et sans ânonnement, sans tâtonnement dans le langage » (ibid, p.213). Dans ce processus, l'image peut alors être regardée comme un surgissement, une naïveté, c'est-à-dire « une capacité phénoménologique *de ne pas éviter les évidences*<sup>6</sup> » (ibid, p.217).

Faire entrer la figure du naïf dans un gestus politique de désasservissement, n'est-ce pas accepter quelque chose comme un moment d'anarchie en toute « prise de position » qui ne serait pas assumée à l'intérieur d'un projet global, d'une « prise de parti »? (Didi-Huberman, 2009, p.220)

Cette prise de position partagée, assumée aussi bien intellectuellement que corporellement (puisque'elle engage notre situation propre, elle nous engage le plus concrètement possible dans ce rapport à l'image), est la condition *sine qua non* pour faire de l'image un document. Ce corps visible et assumé dans et par l'image constitue, dans ma thèse, le point fondamental pour montrer le rôle essentiel que joue l'image dans son rapport au politique et à la formation de la mémoire commune.

#### 1.1.1.2. S'exposer aux images

*À ignorer ce travail dialectique des images, on s'expose à ne rien comprendre et à tout confondre : confondre le fait avec le fétiche, l'archive avec l'apparence, le travail avec la manipulation, le montage avec le mensonge, la ressemblance avec l'assimilation... l'image n'est ni rien, ni toute, elle n'est pas une non plus – elle n'est même pas deux. Elle se déploie selon le minimum de complexité que supposent deux points de vue qui s'affrontent sous le regard d'un troisième. (Didi-Huberman, 2003, p.189)*

---

<sup>6</sup> Cette même évidence considérée par Roland Barthes comme la plus grande des violences : « Il ne sortait pas de l'idée que la vraie violence, c'est celle du cela-va-de-soi » (Barthes, 1975, p.88).

« S'exposer aux images » (2009, p.185), l'expression est tirée du dernier ouvrage de Didi-Huberman qui propose de prendre la position de l'enfant<sup>7</sup> pour regarder l'image comme un langage en formation, en pleine découverte<sup>8</sup>. Une posture que Didi-Huberman qualifie à la fin de l'ouvrage de « *politique de l'imagination* » (ibid, p.254) qui permet de contrer toute manipulation de l'image et surtout la difficile dualité dans laquelle la distanciation peut mener entre voir, savoir et délirer.

L'enfant (du moins le paradigme que nous désignons par ce terme) ne craint ni d'être fasciné par les images, puisqu'il « habite » en elles, ni de les manipuler à loisir, puisqu'il se sent « libre » de le faire. Il se laisse saisir par l'aura et la profane dans l'instant. (Didi-Huberman, 2009, p.254).

Le savoir est alors pensé comme un jeu et une position assumée face à l'histoire et le présent. Le jeu, la naïveté et l'ivresse deviennent pour Didi-Huberman, à la suite de Benjamin et de Brecht, les conditions d'un savoir actif et engagé dans le « plaisir du questionnement » et la perspective d'un « consentement dialectique » (ibid, p.195). Le public/récepteur est alors un partenaire de jeu dans le montage ludique d'images fragments. Cette attitude de l'enfant permet ainsi de sentir l'étrangeté de l'expérience du monde, notamment *via* la distanciation. Car, tout comme l'ivresse pour Benjamin, elle « articule exemplairement la naïveté avec une certaine capacité de décision, la faiblesse avec une certaine capacité de résistance » (ibid, p.220). Être comme un enfant face aux images crée ainsi ce geste distancié, outil de savoir qui permet de sentir l'étrangeté de l'expérience du monde. Cette étrangeté, cette gravité, nous rend actifs face à un environnement présenté comme neutre, naturel et établi. S'exposer aux images à toute leur effectivité, leur violence mais aussi leurs questions, c'est retrouver le courage d'une position d'apprentissage qui adopte une posture d'étonnement mais aussi

---

<sup>7</sup> Une position et une idée de l'enfance souvent idéalisée par les penseurs qu'il est bon de nuancer comme le fait Foucault par exemple (2009, p.25) : « les enfants n'inventent jamais rien ; ce sont les hommes, au contraire, qui leur ont chuchoté leurs merveilleux secrets ; et ensuite, ces hommes, ces adultes s'étonnent, lorsque ces enfants, à leur tour, les leurs cornent aux oreilles ». Mais toute nuance gardée, donc, la posture que propose Didi-Huberman ici veut avant tout mettre en avant la puissance de l'expérience et du présent qui s'inscrivent au sein même de l'image.

<sup>8</sup> Ce que j'avais commencé à voir, dans la sous partie précédente, avec la boîte de lecture inspirée de Walter Benjamin.

d'interrogation, de recherche pour contrer l'évidence<sup>9</sup>. Cette posture permet d'adopter une attitude résistante face à l'évidence sensible qui semble imposée. L'expérience de l'image devient alors une question, un trouble, elle « se situerait donc, dans la parole, au point même de *sa différence dans l'ordre du discours* » (ibid, p.232). Être toujours en étonnement, en questionnement, à tâtons devant des images c'est peut-être ainsi le meilleur moyen pour créer un espace mémoriel au sein d'images présentées en construction, car cela évoque un imaginaire permettant de créer une symbolisation, donc une lisibilité. Être en état de découverte devant des images revient ainsi à travailler une mémoire en partage.

L'image devient un lieu de rencontre, de plaisir et de leçon qui engage la mémoire. La mémoire devient alors un imaginaire spatial. L'image pose ainsi en tension le savoir en remettant en cause un langage propre au savoir. Le lecteur est alors actif puisqu'il n'occupe plus une position de croyance mais se place dans une attitude de montage. Le lecteur actif pour Benjamin et Brecht prend alors la figure de « l'enfant désordonné », collectionneur de fragments ouvrant un savoir : celui du montage et de l'imaginaire. Ce rapport de l'image à un savoir nécessairement fragmenté était déjà exposé par Michel Foucault notamment dans l'expression : « représenter les conditions de représentation » qu'il problématise en 1966 dans *Les Mots et les choses* (2003), comme modalité pour penser les images autrement. Dans le premier chapitre intitulé « les suivantes » (étude sur *Les Ménines* de Vélasquez, 2003, pp.19-31), Michel Foucault cherche à définir l'image dans la représentation, c'est-à-dire qu'il cherche à analyser la représentation des conditions de représentation<sup>10</sup>. Foucault casse ainsi toute distance temporelle et spatiale pour ne penser que le lieu même de la représentation exposée. Ce faisant, le spectateur entre dans le travail du tableau. Ce qui est ainsi représenté, c'est la responsabilité du spectateur face à une œuvre d'art, et sa nécessaire prise de conscience face à l'objet qu'il regarde. *Les Ménines* se monte et se montre alors comme un discours. Pour Foucault s'offre à nous alors l'infini du rapport entre le langage et la peinture ;

---

<sup>9</sup> Ce que Clément Rosset nomme « l'idiotie du réel » (2004) décline le hiatus profond entre le réel et toute tentative de le saisir. Penser l'idiotie (du grec « idios » : ce qui est propre à) du réel permet ainsi de le sortir de son évidente circonscription : « Si le sort le plus général du réel est d'échapper au langage, le sort le plus général du langage est de manquer le réel. Il existe une chose indépendante du langage, qu'on appelle la réalité » (Rosset, 2004, p.133).

<sup>10</sup> Cette analyse sera reprise et synthétisée par Daniel Arasse dans *On n'y voit rien* (2000) au dernier chapitre de cette étude (« L'œil du maître », pp.175-216). Arasse y travaille la proposition de Foucault de regarder le tableau de Vélasquez comme la représentation des conditions de représentation. Cependant, Arasse souligne que cette proposition accuse le contexte dans lequel Foucault analyse le tableau : l'analyse de Foucault ne tient que si l'on considère le tableau dans un musée.

l'idée que « ce que l'on voit ne loge jamais dans ce que l'on dit » (Foucault, 2003, p.25). Ce que présenterait alors Vélasquez c'est le regard même porté sur la représentation, c'est-à-dire une construction, une interprétation toujours mouvante parce que s'achevant dans celui qui regarde. Penser les conditions de représentations, c'est avant tout penser la place et la responsabilité du spectateur de ces représentations.

Dans cette dynamique, avec leur article pour *Artpress* « Que veulent les images? » (2009), William J. Thomas Mitchell et Jacques Rancière s'interrogent sur les conditions de possibilité d'émancipation des images. L'émancipation des images passe avant tout par leur distinction du langage. Mais il faut être précis ici. Pour Mitchell, il importe que les images aient les mêmes droits que le langage. L'idée n'est pas forcément de dire qu'il faut que les images « prennent vie » (Mitchell dans Mitchell et Rancière, 2009, p.34) mais au contraire de reconnaître leur « étrange et inquiétante vitalité » (Mitchell dans Mitchell et Rancière, 2009, p.34) tout en rappelant que « l'émancipation de l'image est toujours une expérience de pensée » (Mitchell dans Mitchell et Rancière, 2009, p.34). Pour Rancière, il est nécessaire « d'émanciper l'image de la visibilité, [pour] dire qu'une image n'est pas simplement une copie ou une forme visuelle, mais qu'elle est toujours le fruit d'un ensemble de relations entre le visible et le dicible, une relation entre ce qui est *in* et ce qui est *off* » (Rancière dans Mitchell et Rancière, 2009, p.34). Car pour Rancière, « il n'est pas question d'une émancipation vis-à-vis du langage, mais plutôt d'un autre ensemble de relations entre le visible et le dicible. Une image n'est jamais une présence à l'état brut » (Rancière dans Mitchell et Rancière, 2009, p.34). Cette émancipation passe donc également par la prise en compte de la nécessaire impureté de tout *medium* :

Il n'existe pas de média purement visuel, mais la question demeure importante, dans la mesure où cette idée allait de soi pour nombre de théoriciens qui abordent les médias visuels (cinéma ou télévision, par exemple) comme si leur nature exclusivement visuelle était une évidence. Mais c'est tout le contraire ! Ces médias sont mixtes par nature, ils combinent des éléments visuels et verbaux, optiques et auditifs.... La vision pure se rattache en elle-même à l'ensemble du sensorium, et en particulier au sens tactile. (Mitchell dans Mitchell et Rancière, 2009, p.34)

Mitchell précise ici une pensée sur le caractère instable et multiple de l'image qu'il développe dans son ouvrage *Iconologie* (2009). Dans cet ouvrage, il interroge les différents



« jeux de langage »<sup>11</sup> attachés au mot image pour sortir de « la nécessité d'aborder [les images] comme une sorte de langage » (Mitchell, 2009, p.44), car pour lui : « les images ne sont pas simplement des signes parmi d'autres. Elles sont des personnages » (Mitchell, 2009, p.45).

Contrairement aux idées reçues, les images au sens « propre » ne sont pas stables, statiques ou permanentes dans l'acceptation métaphysique ; ceux qui les regardent ne les perçoivent pas tous de la même manière, comme les images rêvées ; elles ne sont pas non plus exclusivement visuelles, mais impliquent une approche et une interprétation d'ordre multisensorielle. (Mitchell, 2009, p.51)

L'idée qui me semble importante ici est la double difficulté à saisir l'image. Une image n'est jamais perçue de façon plane et semblable par tous. Une image se « lit ». Elle dépend de notre capacité à voir et à nous représenter. Cette représentation (seconde difficulté dans le saisissement de l'image) dépend elle-même d'une multitude d'éléments (histoire individuelle et culturelle, capacité physique) et de tous nos sens. Ainsi pour Rancière l'intérêt de penser l'émancipation des images n'est pas seulement à regarder comme une possibilité de s'extraire du discours, mais bien plutôt comme la proposition d'une autre forme de discours, c'est-à-dire d'une autre forme d'agencement :

Le régime esthétique ne correspond en rien à l'autonomie de la présence visuelle, mais à une autre manière d'agencer le visuel et le linguistique. (Rancière dans Mitchell et Rancière, 2009, p.38)

Cette manière de pensée est structurelle au sens où elle offre la possibilité d'envisager l'histoire (de l'art ou des idées) différemment. On peut ainsi regarder l'évolution non plus en fonction des disciplines, des genres et des techniques, mais en fonction de pensées, et d'expériences qui nourrissent nos regards sur le monde et ses conditions de représentation.

De mon point de vue, continue ainsi Rancière, il importait de souligner que les transformations esthétiques ne dépendent pas simplement de l'invention technique. Bien

---

<sup>11</sup> L'expression, que je développe dans le prochain chapitre, est reprise à Jean-François Lyotard (2005 notamment).

des caractéristiques esthétiques de la photographie ne découlent pas automatiquement de l'essence du média, mais avaient déjà été expérimentées en littérature : l'importance de l'anonymat, ainsi qu'un certain régime d'indétermination de la signification. Dans cette mesure, la littérature a ouvert la voie à la photographie.... Aussi ce qui m'intéresse chez Benjamin n'est pas tant le rôle de la technique ou la perte de l'aura que l'intuition de nouvelles formes de partage de l'expérience : l'idée qu'un nouveau média crée de nouvelles formes de compétences qui sont partagées par de nouveaux experts. (Rancière dans Mitchell et Rancière, 2009, p.38-39)

Cette « intuition de nouvelles formes de partage de l'expérience » me semble fondamentale pour penser l'acte documentaire au sein de l'histoire et de l'histoire de l'art. Comme le résume Mitchell : « Ce n'est pas que les images détiennent d'elles-mêmes, de manière inhérente, une dimension magique. Leur magie leur est insufflée par ceux qui en font usage » (Mitchell dans Mitchell et Rancière, 2009, p.40). L'image permet ainsi la révélation de toute la contingence mais aussi tout le va et vient qui régissent l'apparition de l'histoire. C'est dans cette dynamique que Rancière propose une image pensive.

Une image n'est pas censée penser. Elle est censée être seulement objet de pensée. Une image pensive, c'est alors une image qui recèle de la pensée non pensée, une pensée qui n'est pas assignable à l'intention de celui qui la produit et qui fait effet sur celui qui la voit sans qu'il la lie à un objet déterminé. (Rancière, 2008, p.115)

Pour Rancière penser et proposer des images pensives c'est donc proposer une rencontre entre deux états (celui du voir et celui du vu). L'image pensive rend ainsi visible un entre-deux, ce que Rancière nomme « une zone d'intermination entre pensée et non-pensée, entre activité et passivité, mais aussi entre art et non-art » (ibid, p.115). L'image pensive constitue donc un hiatus soulignant la non évidence d'une image. L'image pensive peut ainsi être regardée comme une image en tension qui raconte en elle-même une histoire : elle figure alors l'essence même de l'image document, puisque ce type d'image semble organiser sa propre proposition de récit, de lecture. Elle permet ainsi de créer un « dissensus » entre la chose vue et représentée, elle engage le spectateur dans une action réflexive par « ressemblance désappropriée » (ibid, p.129) et par une émancipation du spectateur par rapport à une certaine logique et un imaginaire, un statut de la figure.

La pensée est passée dans quelque chose qui ne lui ressemble par aucune analogie définie. Et l'activité orientée des muscles est passée dans son contraire : la répétition indéfinie, passive, du mouvement. (Rancière, 2008, p.130)

L'image pensive change le rapport de l'image à sa propre expression car elle casse sa narrativité : « elle met en suspens toute conclusion » (ibid, p.131). Rancière poursuit : « La logique de visualité ne vient plus supplémenter l'action. Elle vient la suspendre, ou plutôt la doubler » (ibid, p.131). Cette suspension des coordonnées sensibles ouvre le champ profondément politique que permet l'image pensive, elle fait ainsi, contre l'illusion d'une évidente transparence du système audiovisuel, la nécessaire complexité politique de toute image, s'érigeant en-dehors de tout commentaire. Ainsi, « le visuel suscité par la phrase n'est plus un complément visuel.... C'est l'élément de la construction d'une autre chaîne narrative » (ibid, p.131). L'image pensive s'engage et nous engage formellement et fondamentalement dans un autre récit. Elle devient un micro-événement, une brèche dans la narration. Mais ce qui me semble important ici, c'est que cette brèche montre que ce type d'événement se trouve en latence dans toutes propositions visuelles. Elle rend sensible l'épaisseur, la non-évidence, la complexité de toute image vécue comme un tout en soi. « La pensivité de l'image, c'est alors la présence latente d'un régime d'expression dans un autre » (ibid, p.132). L'image pensive peut alors devenir un espace mémoriel, un lieu mental qui permet de transformer le document en monument et ce monument est proprement critique, proprement politique.

Pour Jacques Rancière la politique est un acte, et, pour lui, si l'expérience esthétique « touche à la politique, c'est qu'elle se définit aussi comme expérience de dissensus, opposée à la mimétique ou éthique des productions artistiques à des fins sociales.... Ce qui en résulte ce n'est pas l'incorporation d'un savoir, d'une vertu ou d'un *habitus*. C'est au contraire la dissociation d'un certain corps d'expérience » (ibid, p.67). Une œuvre peut donc être efficace dans son effectivité et cette effectivité se concrétise par un temps, par un espace d'échange rendus possibles par la monstration d'une œuvre en construction. La monstration de ce processus fait de l'image un lieu et une arme critique reprenant ainsi les théories esthétiques de Theodor W. Adorno (1995).

L'art est expressif lorsqu'il exprime quelque chose d'objectif subjectivement médiatisé : tristesse, énergie, désir. L'expression est le visage plaintif des œuvres.... Par l'expression l'art se ferme à l'être-pour-autre-chose qui l'engloutit avidement et parle en soi : c'est l'accomplissement mimétique de l'art. Son expression est le contraire de l'expression de quelque chose. (Adorno, 1995, p.161-162)

L'art exprime l'en-soi, il se fait l'image du subjectif profond et non d'un objet extérieur et défini. La conséquence directe de cette analyse est que l'expression se fait « le regard des œuvres d'art » (ibid, p.163). Par exemple, dans *Scénario de Sauve qui peut (la vie)*. *Quelques remarques sur la réalisation et la production du film* (1979), Jean-Luc Godard ne montre pas les images du film mais le système qui va faire naître les formes. « Ce que je cherche à vous montrer c'est comment je vois, pour que vous puissiez juger » (Godard, 1979). Godard montre l'enchaînement comme idée de scénario.

Ce qui existe, existe à cause des enchaînements principaux et secondaires ... Le temps peut s'imprimer, passer d'une image en s'enfonçant comme l'histoire vous enfonce quelque chose dans le corps.... Dans une scène, il y a des choses à voir sans que le dialogue fasse le mouvement. (Godard, 1979)

Ces enchaînements posent la profondeur et la complexité de l'œuvre. Pour Theodor W. Adorno, la complexité d'une œuvre constitue un principe critique. L'œuvre se réalise ainsi comme questionnement.

L'esthétique ne doit pas comprendre les œuvres d'art comme des objets herméneutiques; ce qu'il faudrait saisir, dans la situation présente, c'est leur inintelligibilité.... Le mouvement incessant de l'esprit vers ce qui lui fut retranché témoigne dans l'art en faveur de ce qui fut perdu à l'origine. (Adorno, 1995, p.170)

L'histoire de l'art se définit alors comme un mouvement qui se construit à partir d'un manque et d'une détresse originels. C'est-à-dire comprendre qu'on ne comprend pas. La pensée doit prendre en charge la caractère incompréhensible et chaotique du monde : la compréhension totale des choses est impossible, elle n'est même pas envisageable comme

dessein critique. La référence directe ici est la thèse II de *Ad Feuerbach* de Karl Marx (1982a) :

Savoir si le penser humain peut prétendre à la vérité objective ... est ... une question *pratique*.... La querelle de la réalité ou de l'irréalité du penser [isolé de la pratique] est un problème purement scolastique. (Marx, 1982a, p.232)

Il faut réfléchir à partir du manque. L'acte devient l'activisme, c'est-à-dire qu'il faut inventer des gestes concrets capables de renverser une situation concrète. Les images deviennent le lieu privilégié de cet activisme, les représentations sont prises comme des outils philosophiques, des outils stratégiques pour comprendre l'histoire critique. La critique naît d'une entreprise collective, elle naît d'un dialogue commun. Et, dans cette dynamique, le cinéma devient un dispositif éthique, c'est-à-dire filmer pour ce qui a disparu, pour tout ce qui n'est pas, n'a pas été, ne sera pas<sup>12</sup>. Dans cette lignée d'une réflexion critique, Jean-Luc Godard construit son « Que faire ? » (2006) de 1970 autour de l'opposition de deux conceptions matérialistes énoncées par Marx dans *Ad Feuerbach* : le matérialisme contemplatif de Feuerbach et le matérialisme pratique de Marx. Godard élabore en 39 points un parallèle de ces deux conceptions antagonistes et irréconciliables du cinéma : faire des films politiques et faire politiquement des films. Dans cet ensemble, quatre points donnent à réfléchir sur la problématique dans laquelle s'inscrit la démarche du cinéma documentaire actuel :

Faire une description d'une situation.... Faire une analyse concrète d'une situation.... Donner une vue complète des événements au non de la vérité en soi.... Ne pas fabriquer des images du monde trop complètes au nom de la vérité relative. (Godard, 2006, p.146-147)

Pour Godard, « le cinéma est un artisanat » (Godard, 1985, p.98). Dans le chapitre « Le groupe Dziga Vertov » (pp.77-86) de *Godard par Godard des années Mao aux années 80*, Godard résume sa réflexion à propos du système de diffusion du cinéma, comme en écho à sa

---

<sup>12</sup> Ce paragraphe a été repris d'un cours de Nicole Brenez sur la notion de critique en art donné à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne durant la session universitaire de 2005-2006, voir référence Brenez (2005-2006).

pensée synthétisée dans son « Que faire ? » (2006), Godard rappelle ainsi :

Pour nous, le plus important était de s'attaquer aux tâches de production avant celles de la diffusion. Alors que tout le cinéma militant se définit par une tentative de diffuser les films autrement, à notre avis cela ne pouvait pas se faire et cela a toujours abouti à des échecs; au contraire... produire un film d'une manière juste, politiquement, cela doit nous donner ensuite la manière juste de la diffuser, politiquement. (Godard, 1985, p.78)

Le problème pour Godard, c'est que, dans les pays capitalistes, et dans le système cinématographique capitaliste, il est difficile de produire des images militantes. Bien souvent pour produire des images militantes les réalisateurs sont obligés de produire des images publicitaires, ou plus généralement qui répondent au système capitaliste d'exploitation.

Par exemple, pour payer les images palestiniennes, on doit faire un film publicitaire et donc produire suivant une logique de l'idéologie publicitaire bourgeoise : si on fait ça le matin, il est difficile l'après-midi de produire suivant une logique qu'on voudrait plus prolétarienne.... Alors produire un film aujourd'hui dans les pays capitalistes est une telle contradiction qu'on s'en sort très mal.... Le cinéma est un monde complètement fermé qui vous coupe de la réalité de façon incroyable. (Godard, 1985, pp.79-80)

Ainsi Godard rappelle que les modes de production du groupe Dziga Vertov ne permettent pas forcément la diffusion des films (ibid, p.80). C'est une vraie interrogation politique et esthétique pour les images cinématographiques (et plus généralement, les images documents). Godard tisse ainsi une réflexion sur la complexité des images, notamment quant à leur nécessaire diffusion. Entre production et diffusion, entre fond, forme et communication, il dresse un portrait du paradoxe profond qui fonde toute image.

La communication c'est ce qui bouge, quand ça ne bouge pas, c'est la pornographie.... [Ainsi] savoir communiquer c'est se poser la question des moyens.... Notre problème, donc, n'est plus tellement d'avoir des idées neuves, ou vieilles, c'est simplement d'en avoir, de pouvoir en avoir, et de vouloir ce pouvoir.... Il ne s'agit pas tellement de faire un film plutôt qu'un autre, mais de faire les films possibles là où on est. (Godard, 1985, pp.151-152)

Il est peut-être là le fondement de la communication par l'image pour Godard : la

possibilité d'agir à travers, par, pour et dans ces images. Faire un film militant c'est poser une question, celle du « que faire » évidemment, mais aussi celles qui interrogent la possibilité même du film. Pour Godard, un film est un processus et entre dans un processus.

Je pose continuellement la question. Je me regarde filmer, et on m'entend penser. Bref, ce n'est pas un film c'est une tentative de film et qui se présente comme telle. Il s'inscrit beaucoup mieux dans ma recherche personnelle. Ce n'est pas une histoire, cela veut être un document.... D'ailleurs, si j'ai un rêve, c'est de devenir un jour directeur des actualités françaises. Tous mes films ont constitués des rapports sur la situation du pays, des documents d'actualité, traités d'une façon particulière, peut-être, mais en fonction de l'actualité moderne.... C'est pourquoi je suis tellement attiré par la télévision. Un journal télévisé qui serait fait de documents soignés, ce serait extraordinaire. Ce qui le serait davantage encore, ce serait de charger les directeurs de journaux de faire chacun à leur tour les journaux télévisés. (Godard, 1985, pp.166-167)

Cette pensée critique et politique de l'image (vécue et analysée comme un dispositif) fonde ce qui nourrit ma vision de l'image documentaire et avec elle de l'action documentaire. Car comme exposé en introduction, cette vision alimente l'objectif critique qui sous-tend mon étude. Envisager l'image pensive comme un dispositif esthétique (et donc nécessairement politique et critique) c'est avant tout réfléchir à l'image comme un acte et un lieu de révolte face à un système imposant une vision mais aussi une mémoire des images pensées hors d'elles-mêmes comme pures illustrations d'un discours global et catégorique.

### **1.1.2. Image, mémoire et historiographie**

Les images d'information vécues et analysées comme des documents immédiats ont des conséquences politiques, sociales mais avant tout mémorielles, car ces images se trouvent rarement comprises comme fragments. Elles sont, au contraire, bien souvent considérées par les médias et la doxa comme de pures citations du réel. Mais ce réel en citation peut-il ainsi rentrer dans la mémoire commune comme trace historique d'un événement? Cette question peut paraître rhétorique, elle révèle cependant un point profondément problématique quant à l'enjeu mémoriel des documents immédiats et notre capacité actuelle d'apprendre à nous

souvenir. Cette interrogation souligne, en effet, la difficulté paradoxale que l'accumulation des données engendre pour la constitution d'une mémoire commune. J'emploie à dessein l'expression de mémoire commune et non de mémoire collective car il semble que cette accumulation quotidienne de données n'entre justement pas comme un possible élément pour la construction d'une mémoire collective. La mémoire collective de Maurice Halbwachs (1997) correspond à une mémoire directe et orale. Contrairement à la mémoire culturelle (qui représente, pour Halbwachs, une réserve de souvenirs à partir desquels une communauté constitue son présent), la mémoire collective repose sur une transmission immédiate. Le paradoxe des données que nous accumulons quotidiennement est qu'elles s'enregistrent directement comme des traces et non comme des éléments en partage, c'est-à-dire en transmission directe. Pour qu'il y ait mémoire collective, il faut qu'il y ait lecture commune, passation de données d'un individu à un autre. Mais ce passage paraît aujourd'hui précisément impossible pour deux raisons intrinsèquement liées. D'une part, par la masse toujours plus importante de données que nous engrangeons tous les jours. Et d'autre part, par l'acte sur lequel semble reposer notre système de transmission actuel : si tout nous pousse à *capter*, rien ne nous donne la possibilité temporelle et spatiale de nous *souvenir*. Nous captions toujours plus précisément un réel en perpétuelle évolution, créant ainsi une empreinte instantanée continuellement effacée. Cet enregistrement structurel construirait un non-souvenir permanent.

Comme le décline Bernard Stiegler dans *La Technique et le temps. La Désorientation* (1996), la technique constitue le facteur principal de l'évolution de ce système. Pour Stiegler, nous vivons à l'ère de la désorientation. Cette désorientation prégnante est notamment liée à la vitesse du changement et de l'information toujours plus rapide qui circule dans nos sociétés. Le problème dans cette course folle est que nous confondons généralement une technique supplémentaire devenant un support de mémoire (comme les disques durs, les images numériques ou les enregistrements sonores) et une technique de mémorisation permettant concrètement à un individu de se souvenir (comme les arts de la mémoire de l'Antiquité, la rhétorique ou encore les récits). Déposer des données sur un disque dur ne donne pas la possibilité de nous souvenir de ces données. Cette action les extériorise de l'individu. Et des données sans lecture, sans interprétation, sans compréhension (au sens premier du terme : faire sien) et sans transmission, restent des angles morts de l'histoire. Ce



n'est pas parce que, à l'heure actuelle, nous accumulons quotidiennement plus de données que jamais auparavant que nous engrangeons une plus grande mémoire commune, et surtout une plus grande capacité collective de mémorisation. Les supports de mémoire ne constituent en aucune façon notre mémoire commune ou individuelle, ils les rendent, au contraire, plus vulnérables et plus fragmentées. Les technologies audiovisuelles actuelles sont particulièrement révélatrices de ce phénomène car elles permettent de donner une visibilité effective de la multiplicité de regards et de points de vue sur un événement. Cette multiplicité transmise et diffusée instantanément produit une accumulation de données difficilement lisibles, visibles, compréhensibles et finalement mémorisables. Il semble compliqué aujourd'hui d'apprendre à se souvenir. La mémoire stockée est vive et/ou externe, déposée sur les supports, cités plus haut, qui sont des outils d'accumulation, mais qui ne permettent pas pour autant de faire le récit des éléments qu'ils contiennent. Les technologies contemporaines créeraient finalement une « mémoire instant » reposant sur des supports de mémoire qui nous poussent à accumuler et non plus à transmettre (Stiegler, 1996).

La mémoire commune dépend ainsi en priorité de la capacité de chacun à créer un temps de fiction, plus exactement de fictionalisation des faits et pensées qui nous traversent au quotidien. Dans le troisième tome de *Temps et récit, Le Temps raconté* (1985), Paul Ricœur expose le nécessaire « entrecroisement de l'histoire et de la fiction » (p.329). Cet entrecroisement permet « la refiguration *effective* du temps, devenu ainsi temps humain » (ibid, p.329).

Par entrecroisement de l'histoire et de la fiction nous entendons la structure fondamentale, tant ontologique qu'épistémologique, en vertu de laquelle l'histoire et la fiction ne concrétisent chacune leur intentionnalité respective qu'en empruntant l'intentionnalité de l'autre (Ricœur, 1985, p.330).

Cette concrétisation passe par la fictionalisation de l'histoire et l'historicisation de la fiction. Dans ce double mouvement, l'histoire et la fiction se servent chacune de l'autre pour « refigurer le temps » (ibid, p.331). Avec la fictionalisation de l'histoire, Ricœur travaille à montrer « le rôle de l'imaginaire dans la visée du passé », mais surtout « de quelle façon, unique en son genre, l'imaginaire s'incorpore à la visée de l'avoir-été, sans en affaiblir la visée réaliste » (ibid, p.331). La fictionalisation de l'histoire permet d'associer celle-ci à la

mémoire. Nous ne sommes pas seulement devant des données documentaires, nous sommes aussi devant leur mise en récit qui donne la possibilité d'une « représentation » pour Ricœur, c'est-à-dire de l'exposition d'une manière de voir le passé partageable (ibid, p.337). De plus, « en fusionnant ainsi avec l'histoire, la fiction ramène celle-ci à leur origine commune dans l'*épopée* » (ibid, p.342). C'est précisément ce principe d'épopée qui rend visible le temps mémoriel exposé.

Le récit de fiction *imite* d'une certaine façon le récit historique. Raconter quoi que ce soit, dirais-je, c'est raconter *comme s'il s'était passé*... Ce qui aurait pu avoir lieu – le vraisemblable selon Aristote – recouvre à la fois les potentialités du passé réel et les possibles irréels de la pure fiction. (Ricœur, 1985, pp. 343-347)

C'est ce jeu de ressemblances entre histoire et fiction qui constitue, tant pour l'histoire que pour la fiction, la modalité représentative effective.

De cet entrecroisement, de cet empiètement réciproque, de cet échange de places, procède ce qu'il est convenu d'appeler *le temps humain*, où se conjuguent la représentation du passé par l'histoire et les variations imaginaires de la fiction sur l'arrière-plan des apories de la phénoménologie du temps. (Ricœur, 1985, p.347-348)

La mémoire devient alors l'acte de fiction qui va avant tout proposer le dévoilement d'un travail subjectif d'une proposition de vision, de compréhension du monde. C'est dans cette idée que Jacques Rancière écrit que « la mémoire est œuvre de fiction » (Rancière, 1999, p.37) :

Une mémoire, c'est un certain ensemble, un certain arrangement de signes, des traces, de monuments. Le tombeau par excellence, la Grande Pyramide, ne garde pas la mémoire de Chéops. Il est cette mémoire. (Rancière, 1999, p.36)

Ainsi les traces accumulées au quotidien ne vont pas forcément constituer des documents mémoriels. Entre une trace et un document, il faut nécessairement qu'il y ait un cheminement qui transforme cette trace pour la faire lire et comprendre de tous, ou tout du moins du plus grand nombre. Il faut qu'il y ait *une action documentaire* pour transformer ces traces en

mémoire. Cette action documentaire est nommée par Rancière « fiction de mémoire ». Aujourd'hui, avec la surabondance de documents d'information, l'action documentaire (ou fiction de mémoire dans ce contexte) se trouve être de plus en plus difficile à réaliser. Ma thèse propose donc avant tout un temps d'arrêt.

Pour Bernard Stiegler, dans le troisième tome de *La Technique et le temps. Le Temps du cinéma et la question du mal-être* (2001), le désir archaïque et universel de fabuler pour « faire » histoire, reposant sur la volonté profonde de l'être humain de « faire le lien » (p.29) entre deux générations, a été complètement investi et soumis à ce que Theodor W. Adorno et Max Horkheimer, dans *La Dialectique de la raison* (1974), ont nommé « les industries culturelles » (p.29). De ce fait, « ce désir est à présent tellement *soumis* aux conditions de développement des industries de la transmission, ... que *l'on peut s'interroger sur la pérennité de la possibilité même de transmettre*, du moins comme acte d'un héritage, effectivité d'une liaison et énonciation d'une filiation entre générations » (Stiegler, 2001, p.29).

Le présent perpétuellement présenté efface, me semble-t-il, quotidiennement la possibilité de créer un passé pensé de notre société. Face au règne de l'auto-présentation de l'information, la mémoire ne peut se construire que par la monstration du manque ou du trop plein d'information. Si « la mémoire est œuvre de fiction » il paraît de plus en plus difficile aujourd'hui de créer un espace et un temps de fictionalisation dans ce flux d'images vécu comme la trace d'un présent présenté et sitôt oublié. C'est dans ce contexte que je vois l'art comme un espace de mémoire qui réintègre au sein de l'imaginaire collectif la place du corps, du point de vue et de l'individu : avec l'action artistique comprise comme démarche documentaire nous avons encore et toujours le moyen d'investir la constitution de notre mémoire commune. Le rapprochement que j'effectue entre art et mémoire, via l'examen des écrits autour de l'idée du corps de l'image, me semble donc plus que jamais important à remettre en avant dans notre société du direct.

### 1.1.2.1. La mémoire action

Pour Paul Valéry : « la mémoire est d'essence corporelle (en tant que corps et organisation) car elle est liée à la forme » (Valéry, 2009, p.145). Dans un mouvement inverse, il me semble important de voir que le corps imprime la mémoire. Le corps en est marqué, transformé, mais tout le paradoxe, selon Henri Bergson, c'est qu'il ne s'en souvient pas. Il n'est pas facteur de mémoire, il est réceptacle à jamais vide. Le mythe des Danaïdes prend ici tout son sens, le corps devient un puits sans fond où s'enfoncent des traces de mémoire à jamais en réminiscence. On comprend alors comment dans l'imaginaire collectif, et chez Bergson plus que nulle part ailleurs, la mémoire se trouve sans cesse associée à la représentation, à l'idée même d'image. Le corps serait l'écran mais aussi l'appareil de projection « en action », en mouvement constant. De ce mouvement, de cet immatériel, va naître une forme active plus ou moins consciente, intemporelle et sans espace déterminé qui, selon Bergson, va chercher sans relâche entre passé et futur pour constituer au présent une trace en formation constante.

Considère-t-on la mémoire? Elle a pour fonction première d'évoquer toutes les perceptions passées analogues à une perception présente, de nous rappeler ce qui a précédé et ce qui a suivi, de nous suggérer ainsi la décision la plus utile. Mais ce n'est pas tout. En nous faisant saisir dans une intuition unique des moments multiples de la durée, elle nous dégage du mouvement découlement des choses, c'est-à-dire du rythme de la nécessité. (Bergson, 1969, p.256)

Une des thèses fondamentales sur laquelle Henri Bergson va ainsi fonder l'ensemble de ses études sur la mémoire, c'est d'analyser le rapport corps et mémoire comme deux entités intrinsèquement liées autant physiquement, physiologiquement qu'intellectuellement mais aux fonctions distinctes et même opposées quant à la mémoire et la représentation.

Le corps conserve les habitudes motrices capables de jouer à nouveau le passé : il peut reprendre des attitudes où le passé s'insérera; ou bien encore, par la répétition de certains phénomènes cérébraux qui ont prolongé d'anciennes perceptions, il fournira un souvenir un point d'attache avec l'actuel, un moyen de reconquérir sur la réalité présente une

influence perdue : mais en aucun cas le cerveau n'emmagasinerait des souvenirs ou des images. (Bergson, 1969, p.253)

Cette action, qui nous éloigne de la nécessité, qui nous engage dans un espace et un temps propre et individuel, repose sur une illusion première : celle du mouvement. Or, ce mouvement « imaginé » et imaginaire, c'est l'acte cinématographique<sup>13</sup> même qui crée du mouvement là où n'y en pas et qui donne l'illusion d'une trace alors que la bobine de film en elle-même reste noire, « irrévélée », « irrévéléable » en tant que telle. Le photogramme quant à lui, la plus petite entité filmique, n'existe qu'au dépend d'un autre : son apparition fait disparaître le précédent. Et on comprend alors à quel point ce système devient l'image de la mémoire puisqu'il procède du manque et que ce manque constitue l'élément premier, le stimulus radical de la mise en marche de la mémoire<sup>14</sup>. Là réside tout le paradoxe. En les considérant comme entités définies et différentes, Bergson révèle le lien nécessaire entre physique et, ce qu'il nomme moral, pour le fonctionnement de la mémoire. La mémoire engage une pensée unique, une action paradoxale qui construit la « destruction » de traces pour en faire d'autres. Ainsi, la métaphore de l'image cinématographique montre à quel point l'oubli est nécessairement dans l'idée et le mouvement de la mémoire<sup>15</sup>. Ce manque premier est nécessaire à la mémoire, il fait que cette action détache des choses parce que leur représentation mentale et mémorielle se fonde sur la contingence d'un temps, d'un espace, « d'un état d'esprit » fugitif et incertain qui va créer cet instant en réminiscence. Si la mémoire est mouvement, ces représentations restent épaves et la mémoire, devenant dans cette métaphore vague, les brasse. C'est ce mouvement précisément qui est à l'origine de la mémoire chez Marcel Proust, par exemple. Mais, comme le remarque Samuel Beckett dans son étude sur Proust (1990), ce qui intéresse Proust ici c'est la mémoire involontaire dont l'action peut être tant le surgissement que la latence.

Selon Beckett, ce qui va donc intéresser Proust c'est une mémoire qui repose sur le pur hasard, qu'on ne peut contrôler et qui nous contrôle entièrement. Dans l'absolu, l'oubli est consécutif d'une mauvaise mémoire tout comme l'est le souvenir : « L'homme qui a une bonne mémoire ne se souvient de rien parce qu'il n'oublie rien. À l'évidence la mémoire

<sup>13</sup> Sachant qu'étymologiquement « cinématographe » signifie l'écriture par le mouvement (de *Kineō* : geste et *graphie* : écriture en grec).

<sup>14</sup> Ce que décline Gilles Deleuze dans *L'Image-mouvement* (1983), mais surtout dans *L'Image-temps* (1985).

<sup>15</sup> Voir ce que Maurice Blanchot développe, de façon métaphorique, notamment dans *L'Attente, l'oubli* (1962).

dépend de sa perception » (Beckett, 1990, pp.40-41). Proust va puiser son univers au plus profond de la mémoire : entre folie et rêve. Face à une mémoire volontaire sans aucune hiérarchie qui ne convoque qu'un groupe de références universelles, la mémoire involontaire est « explosive », puisque c'est la contingence qui la révèle; elle se fait réel, elle y prend part et en constitue une trace pure.

Pour Gilles Deleuze (2006), le Narrateur de *La Recherche* représente un symptôme et non un être. Ce personnage sans corps devient la métaphore de la mémoire humaine en formation, en recherche et en perte constante de repères. La force de cet exemple pour la pensée sur la l'action de la mémoire se trouve précisément dans ce paradoxe : la littérature, lieu de mémoire, moyen de conserver, est une instance longtemps contestée par les penseurs antiques<sup>16</sup> parce qu'elle empêche la constitution d'une mémoire vive, active, en inscrivant et défaisant l'humain du devoir de mémoire. Donc chez Proust, la littérature devient le lieu du doute, la retranscription tel un cardiogramme d'une mémoire involontaire, brusque et insaisissable, une mémoire en mouvement, une mémoire action, une mémoire vive. *La Recherche* inscrit alors un style qui invente un temps répondant au principe du fragment. Ce style, contre toute unité, propose un nouveau système d'écriture mais surtout de pensée : c'est par ce style que Proust inscrit l'impossible inscription de la mémoire involontaire. Il en fait l'élément premier d'une pensée collective, de la vision d'une époque. L'unité de l'œuvre devient nécessairement *a posteriori* car son principe repose sur la dimension transversale.

Dans un monde réduit à une multitude de chaos, c'est seulement la structure formelle de l'œuvre d'art, en tant qu'elle ne renvoie pas à autre chose, qui peut servir d'unité. (Deleuze, 2006, p.201)

Dans cette perspective, l'œuvre d'art devient matrice première d'une pensée sociale de la mémoire. Cette œuvre d'art-là, organise la pensée et la structure d'une mémoire en action, en recherche. Et, selon Deleuze, nos schémas de pensée contemporains sur la formation de la mémoire découlent de cette perception, de cette proposition exposée dans *La Recherche*. Proust change ainsi radicalement la fonction de l'œuvre d'art : il ne s'agit plus d'inscrire

---

<sup>16</sup> Voir sur ce point notamment le chapitre II de l'ouvrage de Frances Yates : « L'art de la mémoire en Grèce : la mémoire et l'âme », dans *L'Art de la mémoire* (1975), pp.42-60.

contre l'oubli, de « faire bibliothèque », mais d'organiser et représenter la mémoire commune dans le doute qu'elle expose comme dans la forme incertaine qu'elle prend.

À la fin, on voit ce que l'art est capable d'ajouter à la nature : il produit des résonances elles-mêmes, parce que le *style* fait résonner deux objets quelconques et en dégage une « image précieuse », *substituant aux conditions déterminées d'un produit naturel inconscient les libres conditions d'une production artistique*. (Deleuze, 2006, p.186)

Pour Deleuze, Proust propose une paire de lunettes pour observer le monde, c'est un appareil de combat face aux signes qui surgissent de toute part, qui nous forment et nous constituent. Car dans le système de pensée que propose Proust, « se souvenir et créer » ne sont plus que deux aspects d'une même action : « interpréter, traduire, déchiffrer ». *La Recherche* est une machine, mais une machine à se chercher soi-même. Pour Deleuze, ce que révèle avant tout Proust dans le fonctionnement de la mémoire c'est un personnage dont « le corps est une Égypte », c'est un monde, un alphabet particulier en interprétation et à interpréter. L'interprétation se fait le maître mot de la démarche proustienne quant à la mémoire. Ce regard rappelle celui que proposait déjà Deleuze dans son étude sur Bergson : *Le Bergsonisme* (2004b). Dans le chapitre qui traite de la notion de la mémoire pour Bergson, Deleuze analyse le lien étroit qui met en place Bergson entre mémoire, durée et liberté<sup>17</sup>.

La durée est essentiellement mémoire, conscience, liberté. Et elle est conscience et liberté, parce qu'elle est d'abord mémoire. Or cette identité de la mémoire avec la durée même, Bergson la présente toujours de deux façons : « conversion *et* accumulation du passé dans le présent ». (Deleuze, 2004b, p.45)

Cette pensée pose la mémoire comme élément constitutif de présent en formation. La mémoire chez Bergson occupe donc une place toute particulière dans le rapport de l'homme au monde et non pas seulement de l'homme au temps. Plus précisément, pour Bergson, le corps étant lui-même image, la définition de la perception repose sur l'idée de sélection

<sup>17</sup> Cette analyse sera développée, notamment avec le rapport entre image, mémoire et présent, dans *L'Image-temps* (1985) et le chapitre « Du souvenir au rêve » consacré à l'étude de *l'image-souvenir* chez Bergson. Pour Deleuze, l'image-souvenir permet la visibilité de l'action mémorielle : « au lieu d'une mémoire constituée, comme fonction du passé qui rapporte un récit, nous assistons à la naissance de la mémoire, comme fonction du futur qui retient ce qui se passe pour en faire l'objet à venir de l'autre mémoire » (1985, p.72).



d'images parmi d'autres mais la perception ne peut se cantonner à l'idée de fragment de réel car le corps, s'il peut être perçu comme image, s'inscrit cependant dans une durée. La mémoire et la représentation trompent par leur forme similaire mais ni leur action, ni leur mouvement, ni leur fonction et ni leur perception ne sont en un point comparable. C'est cet ensemble complexe que Bergson propose de déplier et d'analyser en cherchant à comprendre la « psychologie de la mémoire » qui part du mouvement pour aller vers l'image. La question se résume alors à : « pourquoi le souvenir devient image ? » (Bergson, 1975, p.57). La théorie de Bergson s'étoffe alors ainsi que le corps : il devient image *et* sensation. Et avec la mémoire en latence, pour Bergson, le passage se fait entre matière et esprit. Car, si « dans la perception pure, l'objet perçu est un objet présent, un corps qui modifie le notre... pour la mémoire, le souvenir est la représentation d'un objet absent » (Bergson, 1969, p.265) la mémoire se fait alors expérimentale.

Ainsi pour Bergson, le mouvement donne corps à la mémoire et le lie aux images. Cette grille d'analyse ouvre une vision originale dans la considération sociale des œuvres et des images puisqu'elle permet de faire la lumière sur l'investissement culturel et social de toute image, plus exactement de tout mouvement constitutif de toute image. Cette pensée est notamment problématisée par Aby Warburg dans ses *Essais florentins* (1990) dès le 19<sup>e</sup> siècle.

#### **1.1.2.2. Le mouvement des images**

Warburg s'oppose en effet très tôt aux théories regardant la Renaissance comme l'héritière d'une représentation antique d'un corps « équilibré et immobile ». Il s'attache dès ses premières études à montrer que les représentations de la Renaissance exposent des corps en torsion, en douleur, en crise, en lutte et donc en mouvement. L'œuvre devient le reflet d'une lutte c'est-à-dire d'une contradiction interne, d'une vie en devenir. Warburg met ici en pratique les théories qu'expose Friedrich Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie* (1964). La tension devient l'élément premier d'analyse et la vie, la force radicale de l'œuvre. Warburg propose ainsi une réflexion qui montre l'image en mouvement comme la porte d'entrée pour penser la représentation de l'être, c'est-à-dire le rendu de la présence humaine



en art. C'est sur cet ensemble que Philippe-Alain Michaud (1998) construit son analyse de la pensée de Warburg comme révélatrice des images en mouvement :

La question du mouvement n'a pas disparue pour autant : elle s'est intériorisée. Elle ne désigne plus les déplacements d'un corps dans l'espace mais son transport dans l'univers des représentations où il acquiert une visibilité durable. (Michaud, 1998, p.27)

C'est cette durée qui incarne la présence même de l'être, qui incarne sa représentation fixée, laquelle doit pourtant exprimer les tensions d'un moment. L'image fixe est mouvement : un mouvement du temps et de l'être pour déterminer « l'effet de présence » qu'elle révèle. L'histoire de l'art se fait alors anthropologie, recherche et révélation d'un monde social et politique porté et portant des œuvres. L'œuvre devient le révélateur d'une présence sociale et politique de l'homme parce qu'elle illustre au sens propre l'état d'âme (et de corps) de l'humain représenté. L'histoire de l'art de Warburg remonte alors à l'étymologie même de l'histoire et se fait enquête.

Mais cette enquête est aussi une introspection, un retour du sujet sur lui-même et sur les procédures de connaissance qu'il engage. « L'homme est un être des lointains » : la formule de Nietzsche n'est pas seulement un précepte moral, mais un principe de méthode. (Michaud, 1998, p.31)

La mémoire, les objets, s'effacent à mesure que les traces s'accumulent. L'histoire de l'art de Warburg se pose ainsi sur des traces vides auxquelles elle redonne un sens. Dans cette perspective warburgienne, toute la tradition occidentale se trouve remise en cause. La trace devient le doute et non plus la preuve de l'existence de la présence humaine au sein de vestiges qui en fixant un mouvement, une vie en ont perdu l'être. Pour Warburg, l'enjeu de l'histoire de l'art est de redonner du mouvement et donc de la présence à ces images en les montrant dans toute la profondeur anthropologique qui les entoure et les fait exister. Ce n'est plus l'œuvre qui fait trace mais l'histoire brodée autour, les réflexions qu'elle engendre et qui la conservent dans un certain état d'esprit, qui la font révéler une certaine civilisation. La présence, « l'effet », la trace de l'homme se dévoilent dans cette volonté de conserver mais aussi de catégoriser les œuvres et leur exposition. C'est dans cette perspective que Warburg

pensait l'histoire en montage, et l'image photogramme comme possibilité documentaire infinie de segmentation. Dans cette recherche et cette méthode, le cinéma devient le lieu et le moyen révélateur de cette histoire de l'art qui se tourne désormais « moins vers la connaissance du passé que dans sa reproduction » (idib, p.38).

La *camera obscura* reproduit les apparences du monde dans le temps même où elle s'en sépare : elle se ferme à l'extériorité tout en créant, dans un espace clos, l'illusion d'une profondeur illimitée. Ce ne sont pas seulement les objets inanimés mais aussi les êtres vivants qui se changent en image dans cet univers soustrait à la nature, par une sorte de fiction cosmologique où s'affirme la puissance animiste de l'image. (Michaud, 1998, p.38)

Dans le mécanisme de la *camera obscura*, l'image s'efface par définition pour qu'apparaissent les autres. Dans ce système, la disparition devient l'acte radical de la trace. Paradoxalement, dans les premiers daguerréotypes, le temps de pose est tel que c'est avant tout le mouvement qui est effacé de la trace (on va même jusqu'à maintenir les corps à l'aide de machines dans les premiers portraits photographiques). Ces deux types d'images (photographique et cinématographique), qui se développent et émergent au 19<sup>e</sup> siècle, reflètent l'essence de la pensée de Warburg quant à l'histoire de l'art et tout le paradoxe des images en mouvement. D'un côté le photogramme devient la source de disparition de l'humain, de la trace par son mouvement imposé, quand de l'autre la disparition du mouvement dans la trace enlève l'humain de la représentation. Pourtant, c'est dans l'exposition de daguerréotypes flous par le mouvement du motif, et ensuite dans les photogrammes cinématographiques, que le mouvement et l'instant vont impressionner le réel en montrant les « états transitoires » de la représentation. Philippe-Alain Michaud rappelle ainsi que « tous les instants sont représentés, mais ils sont représentés ensemble : la disparition des figures est la conséquence directe de la non-disparition des états transitoires » (idib, p.41). Mais à la différence des photogrammes qui rendront un mouvement, la photographie s'arrête dans ce flou. Et c'est cet entre-deux que Warburg va chercher à développer dans ses propositions d'une histoire de l'art anthropologique qui construit des traces en mouvement, en vie. Le corps devient l'élément premier de l'image, source de mouvement et « d'énergie vitale », mais aussi réceptacle, boîte à sensation et mystère exposé

sans pour autant être compris. Les premières images en mouvement s'exposent comme rêves parce qu'elles révèlent un état de vie, capté, entendu par le corps mais qui, enregistré comme trace, devient mystère à analyser. Ces images deviennent les lieux élémentaires de la réalisation des théories de Warburg, parce qu'elles se posent nécessairement en interprétation, en analyse. Parce que devant le naturel et le mystère qu'elles révèlent le spectateur analyse selon son état, mais aussi selon sa culture et sa civilisation, « quelque chose » de l'image.

Tous les acteurs qui comparaissent devant l'objectif de la caméra donnent à voir l'émancipation des corps de l'univers physique, une image épurée du mouvement où vient affleurer, fugitivement, la représentation de la ligne serpentine qui, de la même manière, n'a cessé de hanter les artistes de la Renaissance lorsqu'ils ont cherché à représenter le vivant. (Michaud, 1998, p.55)

Ces images en mouvement et le mouvement de ces images constituent en quelque sorte une « expérience du lointain », où l'humain est reconnu mais non ressenti comme tel. Le mouvement des images offre un visage à l'histoire parce qu'il réalise une modalité de présence. Les conditions de représentation changent ici le conditionnement du spectateur mais aussi de l'acteur à l'image. L'image devient l'autre côté, l'en-soi exposé mais aussi le monde intériorisé.

La scène filmée *est* l'image de l'opération filmique, comme la scène peinte *est* l'image de la figurabilité : l'une et l'autre sont l'expression du processus qui les constitue. *L'exoticon*, le sujet non familier, place l'opérateur comme l'historien d'art dans une situation de découverte : il fallait une expérience des lointains pour révéler à elle-même cette pensée cherchant, par une sorte d'acte immobile, à retenir la visibilité d'un être dans une image. (Michaud, 1998, p.64)

Penser le temps de l'image en survivance permet de regarder l'histoire de ces images comme des histoires de fantômes qui hantent de leurs présences les « nouvelles » images, d'un nouveau temps, nouvel objet, nouveau projet d'histoire. Chaque image se construit ainsi par réminiscence. C'est notamment ce qu'Aby Warburg propose de penser en mettant en place dans ses écrits (1990) une méthode par laquelle l'image n'est plus pensée dans un

contexte mais où c'est le contexte qui est pensé au sein de l'image : leur apparition, leur révélation, ce qui fait qu'elles surgissent ainsi devant nos yeux. L'histoire (et plus précisément l'histoire de l'art pour Warburg) doit alors prendre en compte les nappes de récits (d'autres images, d'autres propositions) qu'elles portent en elles. L'image transforme le vu en une analyse, c'est en ce sens qu'elle est politique. L'image constitue la représentation sociale d'un fait, d'une idée, elle se fait figure d'un temps et d'une société, comme les acteurs du théâtre grec figuraient des états mentaux. En ce sens l'image porte en elle un état, que le regard actuel transforme selon l'état dans lequel il se trouve lui-même. L'image entre ici dans le procédé de Warburg pour créer et penser « une science sans nom », refusant tout cloisonnement disciplinaire. La réflexion autour des images se fait multiple pour définir leur infinie présence en réminiscence. Car, comme le développe Georges Didi-Huberman dans son étude sur Warburg (2002), sa réflexion se détermine à partir de deux fondements. D'une part, « nous ne sommes pas *devant l'image* comme devant une chose dont on saurait tracer les frontières exactes (...) [car] l'image, chaque image est le résultat de mouvements provisoirement sédimentés ou cristallisés en elle » (Didi-Huberman, 2002, p.39). D'autre part, et cette proposition découle de la première, « nous sommes devant l'image comme *devant un temps complexe* » ce qui signifie pour Didi-Huberman, « que le temps de l'image n'est pas le temps de l'histoire en général » (idib, p.39).

Pour appliquer ces principes, Warburg « prend son temps », il imprime un nouveau temps à l'histoire de l'art. Sortant du musée des Offices de Florence, il compose avec tout, par exemple avec les archives juridiques (des livres de comptes aux testaments). Warburg donne ici la parole à des voix non écoutées et construit une histoire « fantomale » par réminiscence. La sensation de présence devient l'événement radical qui fonde la réflexion historique. Warburg propose alors, comme définition de l'image, « ce qui survit d'un peuple fantôme » (idib, p.41). Le travail de l'historien devient « l'archéologie des savoirs », c'est-à-dire penser des traces en disparition, travailler sur la perte, le soupçon de présence comme matière première à penser. Non plus seulement analyser le contenu mais tenter de comprendre le contenant : les conditions d'apparition de signes en constante mutation.

Warburg a multiplié les liens entre les savoirs c'est-à-dire entre les réponses possibles à la folle surdétermination des images – et, dans cette multiplication il a probablement

rêvé de ne pas choisir, de différer, de ne rien couper, de prendre son temps de tout prendre en compte : folie. (Didi-Huberman, 2002, p.43)

Avec Warburg, l'histoire de l'art se fait expérience totale, il élargit ainsi le « champ phénoménal » de la discipline histoire de l'art. Dans cette perspective, « pour Warburg, ... l'image constitue un "phénomène anthropologique total", une cristallisation, une condensation particulièrement significative de ce qu'est une culture (*Kulture*) à un moment de son histoire » (idib, p.48). L'image, pour Warburg, constitue alors le lieu d'expression *directe* des actions, des savoirs et croyances d'une société. L'histoire se fait science de la culture (culture entendue ici dans le sens de *Kulture* allemande, c'est-à-dire : une culture spontanée qui fait l'ethnographie d'une société englobant les productions artistiques et intellectuelles comprises sans valeur universelle). L'art devient « un point de rencontre dynamique », un « éclair » pour Benjamin. Warburg ouvre donc le temps de l'histoire des images en le déterminant comme *mémoire*, car pour lui : « les images ne sollicitent pas que la vision. Elles sollicitent d'abord le regard, mais aussi le savoir, la mémoire, le désir et leur capacité, toujours disponible, d'*intensification* » (idib, p.105). Warburg propose ainsi un regard phénoménologique de l'image en la posant comme le lieu de rencontre de deux individus, deux époques, deux cultures parce qu'elle se fait l'expression de « la texture imaginaire du réel » (Merleau-Ponty, 1964a, p.35)<sup>18</sup>.

L'art n'était pas pour Warburg une simple question de goût mais bien une question vitale. L'histoire non plus n'était pas pour lui une simple question de chronologie mais bien un remous, un débat de la « vie » dans la longue durée des cultures. (Didi-Huberman, 2002, p.103)

---

<sup>18</sup> Pour Merleau-Ponty (1964a) il faut interroger le lieu même de l'image (en l'occurrence du tableau dans *L'Œil et l'esprit*) que l'on regarde. Il ne se voit pas comme une chose, il ne « se voit pas » à proprement parler pour l'auteur. Il se fait lieu de passage dans lequel le corps du regardant tient une place toute particulière. Car si le corps est fait de « la même étoffe » que les choses regardées, il se trouve devant son propre double lorsqu'il est face à un tableau. La peinture est pure visibilité, mais visibilité de tout l'être d'un individu, l'acte fou pour Merleau-Ponty dans le fait de peindre c'est que si voir c'est « avoir à distance » alors la peinture prend en charge cette possession sur l'être même de l'individu peintre. L'œil du spectateur « habite » alors l'être du peintre. Cependant dans l'action de peindre, le peintre convoque avant tout la visibilité des choses pour révéler les « moyens de voir » tant pour le peintre que pour le spectateur du tableau. L'homme se fait alors « miroir pour l'homme » parce qu'il révèle « ce qui se voit en [par] lui ».

Selon Georges Didi-Huberman, le discours historique ne « naît jamais. Toujours il recommence » (idib, p.11). L'image devient « significative », elle « fait corps ». C'est-à-dire qu'elle présente et représente une réunion, un ensemble organique d'objets, de styles et de significations. L'histoire devient alors une synthèse philosophique où « le passé historique y est inventé autant que découvert » (idib, p.24).

Drame toujours reconduit, de symboles en symptômes, d'images culturellement produites en images obscurément rêvées, de territoires en migrations, de formations en déformations, de nouveautés historiques en après-coups survivants... Mais comment s'orienter dans cet espace ? (Didi-Huberman, 2002, p.507)

### 1.1.2.3. Le corps de l'histoire

*Le corps est le point zéro du monde, là où les chemins et les espaces viennent se croiser le corps n'est nulle part : il est au cœur du monde ce petit noyau utopique à partir duquel je rêve, je parle, j'avance, j'imagine, je perçois les choses en leur place et les nie aussi par le pouvoir indéfini des utopies que j'imagine. Mon corps est comme la cité du Soleil, il n'a pas de lieu, mais c'est de lui que sortent et que rayonnent tous les lieux possibles, réels ou utopiques.* (Foucault, 2009, p.18)

Pour Didi-Huberman, « toujours, devant l'image, nous sommes devant du temps » (Didi-Huberman, 2000, p.9), mais ce temps est multiple et démultiplié dans et par l'image même, dans et par « l'expérience du regard » (idib, p.10) sur l'image. L'enjeu de Didi-Huberman est alors de mettre en place une « *archéologie critique de l'histoire de l'art* » (idib, p.12) et le temps de l'image permet d'articuler une double critique : celle de l'histoire et celle de représentation.

Devant une image – si ancienne soit-elle –, le présent ne cesse jamais de se reconfigurer, pour peu que la dépossession du regard n'ait pas complètement cédé la place à l'habitude infatuée du « spécialiste ». Devant une image – si récente, si contemporaine soit-elle –, le passé en même temps ne cesse jamais de se reconfigurer, puisque cette image ne devient pensable que dans une construction de la mémoire, si ce n'est de la hantise. Devant une image, enfin, nous avons humblement à reconnaître ceci : qu'elle

nous survivra probablement, que nous sommes devant elle l'élément fragile, l'élément de passage, et qu'elle est devant nous l'élément du futur, l'élément de la durée. L'image a souvent plus de mémoire et plus d'avenir que l'étant qui la regarde. (Didi-Huberman, 2000, p.10)

Didi-Huberman propose d'interroger la temporalité de l'image pour mieux réinvestir la temporalité historique et l'historiographie en général. Penser le temps de l'image pour Didi-Huberman permet ainsi d'aller contre le temps historique d'usage en envisageant une pensée anachronique. Pour lui, toute pensée historique est forcément anachronique puisque l'historien parle nécessairement d'où il est, c'est-à-dire de son époque, sa culture, son temps. Interroger l'épaisseur et la multiplicité du temps qu'inscrivent et portent les images engage à nier l'évidence et à réinvestir notre rapport à l'histoire et l'historicité même. S'arrêter devant une image « c'est aussi s'arrêter *devant le temps*. C'est donc interroger, dans l'histoire de l'art, l'objet « histoire », l'historicité elle-même » (ibid, p.13). L'anachronisme constitue alors l'outil premier de l'historien, sa démarche radicale : « l'anachronisme est nécessaire, l'anachronisme est fécond lorsque le passé se révèle insuffisant, voire constitue un obstacle à la compréhension du passé » (ibid, p.19). L'anachronisme peut ainsi être pensé comme un véritable paradigme historique.

Dans cette vision anachronique de l'histoire, l'image devient l'outil premier de l'historien car les multiples temps de l'image offrent une complexité et une rencontre toujours paradoxale entre un présent présenté, arrêté (celui du motif) et passé, et un présent actif en recherche (celui du sujet regardant). L'histoire des images est ainsi, pour Didi-Huberman, « une histoire d'objets temporellement impurs, complexes, surdéterminés. C'est donc une histoire d'objets polychroniques, d'objets hétérochroniques ou anachroniques » (ibid, p.22). Si l'anachronisme représente pour Didi-Huberman un élément radical de l'histoire et précisément de celle des images, c'est qu'il permet de révéler « *la pliure exacte du rapport entre image et histoire* : les images, certes, *ont* une histoire; mais ce qu'elles *sont*, le mouvement qui leur est propre, leur pouvoir spécifique, tout cela n'apparaît que comme un symptôme ... dans l'histoire » (ibid, p.25). Car si, pour Didi-Huberman, la connaissance historique s'inscrit comme « un processus à rebours de l'ordre chronologique », c'est que l'histoire se construit par l'intégration (au sens propre la lecture) de survivances. Car « l'histoire n'est pas exactement la science du passé parce que le "passé exact" n'existe pas.

Le passé n'existe qu'à travers ce "décantage" dont nous parle Marc Bloch » (ibid, p.36). Cette histoire inexacte nécessairement, enfin assumée, peut alors s'inscrire comme un passé senti et l'acte historique peut être pensé comme découlant d'un sentiment d'inquiétante étrangeté qui, dans la pensée des survivances, constitue le liant unique et effectif entre le passé et le présent. L'histoire devenant action est enfin pensée comme mémoire, nom désignant ce qui, pour Didi-Huberman, « n'est pas exactement le passé » (ibid, p.37) et que l'histoire convoque. La mémoire constitue ainsi la visibilité de la non exactitude nécessaire de l'histoire. Et l'art, c'est-à-dire la matérialisation d'un imaginaire individuel, participe à l'évolution de la pensée de cette histoire mémorielle. Proust ou Joyce en mettant en place dans leurs œuvres des montages anachroniques ouvrent la voie à un autrement de l'histoire. Une histoire qui repose alors sur « une phénoménologie d'abord attentive aux processus, individuels et collectifs, de la mémoire » (ibid, p.39). Ces montages peuvent ainsi être regardés comme une première expérience dans l'histoire chère à Michel Foucault, celle des choses qui posent problème. Faire l'histoire des choses qui posent problème, c'est rompre la linéarité historique, c'est ainsi engager et s'engager dans l'épaisseur et la complexité historique.

Pour Foucault, l'histoire est corps. C'est-à-dire que pour lui : « l'histoire, avec ses intensités, ses défaillances, ses fureurs secrètes, ses grandes agitations fiévreuses comme ses syncopes, c'est le corps même du devenir » (Foucault, 2001a, p.1008). Un corps « du devenir » qui porte en lui la condition même de l'histoire, c'est-à-dire la visibilité d'une rencontre, d'un frottement d'historicité. Car pour Foucault, « c'est le corps qui porte, dans sa vie et sa mort, dans sa force et sa faiblesse, la sanction de toute vérité et de toute erreur, comme il porte aussi, et inversement, l'origine » (ibid, p.1010). Cette pensée est mise en place par Foucault dans son analyse de la généalogie nietzschéenne, dans laquelle le corps devient selon lui l'espace même de l'inscription possible de l'historicité.

Le corps : surface d'inscription des événements (alors que le langage les marque et les idées les dissolvent), lieu de dissociation du volume en perpétuel effritement. La généalogie, comme analyse de la provenance, est donc à l'articulation du corps et de l'histoire. Elle doit montrer le corps tout imprimé de l'histoire, et l'histoire ruinant le corps. (Foucault, 2001a, p.1011)



L'histoire est ainsi pensée par Foucault comme une série de phénomènes, et devient nécessairement fragmentaire. Elle est prise comme une suite instable et anachronique d'événements.

Mais l'important, c'est que l'histoire ne considère pas un événement sans définir la série dont il fait partie, sans spécifier le mode d'analyse dont celle-ci relève, sans chercher à connaître la régularité des phénomènes et les limites de probabilité de leur émergence, sans s'interroger sur les variations, les inflexions et l'allure de la courbe, sans vouloir déterminer conditions dont elles dépendent. (Foucault, 1971, pp.57-58)

L'émergence des événements se fait ainsi, pour Foucault, par pliure, par le contact même de l'histoire et du corps créant l'interstice de l'historicité. Cet ensemble crée ce que Foucault, à la suite de Nietzsche, nomme « l'histoire effective » qui va à l'encontre d'une histoire générale « impossible » car pensée comme hors du temps (car hors de soi et du corps) dans la volonté d'une inscription universelle et intemporelle. L'histoire effective introduit le corps, avec « le système nerveux, les aliments, et la digestion, les énergies » (Foucault, 2001a, p.1017), comme l'élément radical de toute volonté historiographique.

L'histoire « effective » se distingue de celle des historiens en ce qu'elle ne s'appuie sur aucune constance : rien en l'homme – pas même son corps – n'est assez fixe pour comprendre les autres hommes et se reconnaître en eux. Tout ce à quoi on s'adosse pour se retourner vers l'histoire et la saisir dans sa totalité, tout ce qui permet de la retracer comme un patient mouvement continu, tout cela, il s'agit systématiquement de le briser. Il faut mettre en morceaux ce qui permettrait le jeu consolant des reconnaissances. Savoir, même l'ordre historique, ne signifie pas « retrouver », et surtout pas « nous retrouver ». L'histoire sera « effective » dans la mesure où elle introduira le discontinu dans notre être même.... Elle creusera ce sur quoi on aime à la faire reposer, et s'acharnera contre sa prétendue continuité. C'est que le savoir n'est pas fait pour comprendre, il est pour trancher. (Foucault, 2001a, pp.1015-1016)

Face à ce savoir « tranchant » d'une histoire « effective », l'événement devient « l'unique, l'aigu » (ibid, p.1016), ce qui surgit, ce qui survient et participe ainsi au mouvement général d'une histoire en perpétuelle formation. Le sens historique, découlant de cet ensemble, définit comme purement aléatoire et discontinu devient, quant à lui, le reflet direct du mouvement même du savoir.

Il ne s'agit plus de juger notre passé au nom d'une vérité qui notre présent serait seul à détenir ; il s'agit de risquer la destruction du sujet de connaissance dans la volonté, indéfiniment déployée, de savoir. (Foucault, 2001a, p.1024)

Rappeler le corps de l'histoire revient ainsi à mettre en avant l'action documentaire, cette action nécessairement corporelle, *corporée*<sup>19</sup>. Et cette histoire *corporée* s'incarne ainsi dans l'historien, l'historien devient le lieu même de l'histoire car repenser le corps derrière les mots c'est repenser les conditions de possibilité de l'acte historique.

L'historien selon Benjamin vit sur un tas de chiffons : c'est l'érudit des impuretés, des rebus de l'histoire. C'est l'archéologue de l'inconscient de l'histoire. Il saute là-dedans comme d'un objet d'angoisse à un autre, mais son saut lui-même est celui d'un enfant. L'historien selon Benjamin est un enfant qui joue avec les lambeaux du temps. Un enfant qui joue et qui, avec méthode, invente les conditions de son savoir, de son histoire. (Didi-Huberman, 2000, p.111-112)

L'histoire est prise ainsi comme pure action, comme un processus qui s'inscrit entre le rêve et l'éveil puisque, pour Benjamin, c'est l'acte même du réveil qui fait histoire. Le réveil est ici à entendre comme la possibilité de sentir l'instant même. Cette sensibilité de l'instant est purement dialectique pour Didi-Huberman. Au sein de ce processus, l'image apparaît comme la pliure conditionnelle, la césure dialectique entre l'éveil et le rêve.

Parce que dans l'image l'être se désagrège : il explose et, ce faisant il montre –mais pour si peu de temps – de quoi il est fait. L'image n'est pas l'imitation des choses, mais l'intervalle rendu visible, la ligne de fracture entre les choses. (Didi-Huberman, 2000, p.114)

L'image regardée comme cet « intervalle rendu visible » peut ainsi se révéler comme la dialectique même de l'acte historique, montrant, rendant sensible le temps d'apparition et de lecture. L'image matérialise ainsi la fulguration spatiale et temporelle qui se joue dans l'histoire, et permet de mettre en lumière un présent en constant surgissement dans un passé

---

<sup>19</sup> Pour reprendre l'idée de corporéité exposée précédemment.

en mouvement. Comme l'expose Didi-Huberman : « Les objets de la connaissance historique sont des objets *passés*; ce sont aussi, et pour la même raison, des objets qui *passent* » (ibid, p.115). L'image présentée comme une dialectique à l'arrêt, comme présent fulguré, met en avant l'épaisseur temporelle de toute trace, elle rend ainsi visible et compréhensible le processus de l'histoire, l'historicité même.

L'aspect proprement dialectique de cette vision tient au fait que *le choc des temps dans l'image* délivre toute les modalités du temps lui-même, depuis l'expérience réminiscente jusqu'aux fusées du désir, depuis le saut de l'origine jusqu'au déclin des choses.... Ce n'est plus au fil de l'Esprit absolu [en référence à Friedrich Hegel], mais aux mèches effilochées de très relatives images que se construit et se déconstruit l'historicité. (Didi-Huberman, 2000, p.118-119)

L'image permet alors de matérialiser ce démontage historique nécessaire, car elle se construit, et de ce fait rend visible une double temporalité paradoxale : « elle apparaît, elle rend visible. Et en même temps elle désagrège, elle disperse aux quatre vents » (ibid, p.119). L'image permet d'exposer concrètement un temps historique qui découle d'une rencontre fulgurante entre l'Autrefois et le Maintenant qui rappelle que « l'origine c'est maintenant » (ibid, p.235).

La « beauté surgie du fond des temps » – dont Benjamin parle à propos de Proust et de la mémoire involontaire – n'est jamais périmée ou liquidée. Le réel ne cesse jamais de « brûler l'image ». (Didi-Huberman, 2000, p.235)

L'image, matérialisant la possibilité toujours actualisée d'un démontage historique, devient ici le liant nécessaire entre mémoire et histoire. Le rapport entre ces deux éléments n'est en effet pas si évident. Si Maurice Halbwachs, dès 1979, introduit la pensée sociale et politique de la mémoire avec ses concepts de mémoire culturelle et mémoire collective, Foucault, quant à lui, ne parle jamais de la mémoire, il ne propose de penser que l'histoire. Il va même jusqu'à une apparente opposition des deux termes lorsqu'il propose les trois usages du sens historique.

Le sens historique comporte trois usages qui s'opposent terme à terme aux trois modalités platoniciennes de l'histoire. L'un, c'est l'usage parodique et destructeur de réalité, qui s'oppose au thème de l'histoire-réminiscence ou reconnaissance; l'autre, c'est l'usage dissociatif et destructeur d'identité qui s'oppose à l'histoire-continuité ou tradition; le troisième, c'est l'usage sacrificiel et destructeur de vérité qui s'oppose à l'histoire-connaissance. *De toute façon il s'agit de faire de l'histoire une contre-mémoire* (je souligne) – et d'y déployer, par conséquent, une toute autre forme du temps. (Foucault, 2001a, pp.1020-1021)

Mais il me semble que cette opposition de l'histoire et de la mémoire dépend, pour Foucault, avant tout d'une volonté d'inscrire l'histoire dans un autre rapport au temps. Penser l'histoire comme « une contre-mémoire », c'est ouvrir le champ de vision pour regarder l'histoire en dehors du rapport au temps établi découlant et ne pouvant que proposer des savoirs institutionnalisés. Faire de l'histoire une contre-mémoire revient à chercher des modalités pour penser l'histoire *autrement*. Et je pense que c'est cet « autrement » que Benjamin, Warburg ou Didi-Huberman tentent de mettre en pratique quand ils montrent la nécessité d'intégrer la mémoire au processus historique, ou plus radicalement lorsqu'ils définissent la mémoire comme la modalité essentielle pour réfléchir l'histoire en mouvement et comme corps.

Pour accéder aux multiples temps stratifiés, aux survivances, aux longues durées du plus-que-passé mnésique, il faut le *plus-que-présent* d'un acte réminiscent : un choc, une déchirure de voile, une irruption ou apparition du temps, tout ce dont Proust et Benjamin ont si bien parlé sous l'espèce de la « mémoire involontaire ». (Didi-Huberman, 2000, p.20)

Comme on l'a vu pour Proust, le corps est une Égypte qui ne peut se lire que par interprétation. La mémoire devient alors l'instance d'une étape de lecture, mais reste en cheminement. Ainsi, pour « faire mémoire » et reconstituer un souvenir, la mémoire involontaire fait appel simultanément au présent et au passé pour construire une interprétation en devenir. Ce que va révéler Proust c'est alors ce chemin particulier et non le résultat auquel il pourrait aboutir. Dans cette idée, la mémoire qu'analyse Proust devient la métaphore de l'œuvre d'art qui doit réaliser une puissance performatrice sur le monde pour exister. La

mémoire se crée et se rend visible dans le doute et la recherche qu'elle laisse comme traces perceptibles.

Et c'est parce qu'ils contiennent ainsi les heures du passé que les corps humains peuvent faire tant de mal à ceux qui les aiment, parce qu'ils contiennent tant de souvenirs de joies et de désirs déjà effacés pour eux, mais si cruels pour celui qui contemple et prolonge dans l'ordre du temps le corps chéri dont il est jaloux, jaloux jusqu'à en souhaiter la destruction. (Proust, 1992, p.330)

Pour Benjamin, l'histoire en général et l'histoire de l'art en particulier se construisent par un jeu de mémoire qui prend l'histoire à « rebrousse poils » (Benjamin cité par Didi-Huberman, 2000, p.85). Cette expression que Didi-Huberman reprend à Benjamin permet de mettre en lumière la façon dont le corps prend de plus en plus de place dans l'ouverture historique que propose l'ouvrage. À travers la pensée de l'anachronisme comme élément radical d'une historicité à remettre en question, c'est le corps de l'histoire que Didi-Huberman interroge. Un corps meurtri et oublié qui s'efface trop souvent devant la certitude du fait pris comme unique horizon. Introduire et repenser le corps dans l'histoire c'est rappeler l'historien<sup>20</sup>. En effet, face à cet ensemble, le rôle de l'intellectuel ne peut plus être que celui de l'historien permettant de donner par un « relevé topographique et géologique de la bataille des instruments d'analyse [afin] d'avoir du présent une perception épaisse, longue, qui permet de repérer où sont les lignes de fragilité, où sont les points forts, à quoi sont rattachés les pouvoirs... » (Foucault, 2001a, p.1627).

Didi-Huberman s'arrête ainsi sur les trois auteurs qu'il a choisi pour penser le temps historique. Trois auteurs niés, reniés dans leur statut, dans leur vie, dans leur « chair » comme historiens.

Les penseurs « anachroniques » dont je parle [Walter Benjamin, Aby Warburg et Carl Einstein] ont peut-être pratiqué l'histoire en « amateur » si on entend par là le fait de s'inventer de nouvelles voies heuristiques et de *ne pas avoir de chaire à l'université*. Mais l'histoire en eux *prenait chair*, ce qui est bien autre chose. (Didi-Huberman, 2000, p.52)

<sup>20</sup> L'historien ici n'est pas à entendre comme l'historien de « l'histoire des historiens » qu'évoque Foucault (2001a) par opposition à l'histoire effective, définie par Nietzsche, mais comme l'individu, le corps parlant de l'histoire.

Une chair souffrante qui pense avant tout la survivance, c'est-à-dire la rencontre fulgurante de deux présents dans une trace historique. Une chair souffrante qui subit dans son être l'acte de l'histoire (Benjamin et Einstein se suicident tous les deux en 1940 et Warburg sombre dans la folie à la fin de sa vie). Ces corps historiques sont historiens. Et c'est cette matérialité-là que l'histoire des faits semble constamment oublier pour mieux faire sentir le caractère irréfutable de ce qui est avancé. Mais l'histoire n'avance pas seule, rappeler un corps derrière l'écrit c'est rappeler que cela s'écrit. Un fait historique, tout comme une information, tout comme un document est avant tout ce qu'on en dira. Il n'est pas en soit, il devient par contact, par lecture. Ainsi que le développe Jacques Derrida dans son séminaire *La Bête et le souverain* (Derrida, 2010) :

Comme toute trace, un livre, la survivance d'un livre, dès son premier instant, c'est une machine morte-vivante, sur-vivante, le corps d'une chose enterrée dans une bibliothèque, une librairie, dans des caveaux, des urnes, noyée dans les vagues mondiales d'un Web, etc. mais une chose morte qui ressuscite chaque fois qu'un souffle de lecture vivante, chaque fois que le souffle de l'autre ou l'autre souffle, chaque fois qu'une intentionnalité la vise et la fait revivre en l'animant, telle, dirait le Husserl de *L'Origine de la géométrie*, une « geistige Leiblichkeit », un corps, une corporalité spirituelle, un corps propre, un corps propre animé, activé, traversé, transi de spiritualité intentionnelle. (Derrida, 2010, p.194)

L'image porte en son sein une multitude de temps, de lieu, de points de vue du réel qui déterminent son montage intrinsèque. L'image n'est pas (ou plus), elle devient. Elle se transforme en elle-même et dans la perception qui en est faite par les spectateurs. Warburg, par ces principes premiers, pose les fondements de la pensée contemporaine de l'image : une image qui se donne à voir en profondeur. Une image en constante apparition, sans jamais se définir dans le réel si ce n'est par « effet » de présence. Walter Benjamin évoque une pensée similaire dans son analyse sur la reproductibilité technique de l'image (2005). L'écran devient le lieu d'un pur fantasme (fantôme) partagé. L'image devient le quotidien en captation, en apparition. Elle constitue une multitude de possibilités de présentations et de sensations du réel. La pensée de Warburg, évoluant au même moment que les débuts du cinématographe, pose les principes d'analyse de cette image en formation. À la suite de

Warburg et de l'ensemble de ces penseurs que je viens de présenter, je souhaite proposer une histoire par, avec et pour les images. Une histoire en latence, où apparitions et disparitions sont mises sur un pied d'égalité pour penser « l'apparition accidentelle » : ce qui trouble le présent, mais aussi ce qui trouble la disparition même, empêchant de laisser s'accomplir la trace pour mieux la faire sentir comment survivance et inscrire ainsi, *effectivement*, le corps du document.

À partir de la présentation des enjeux qui sous-tendent les rapports entre image documentaire, art et histoire, *via* l'exposition de cette entité complexe qu'est l'image document, j'ai pu mettre en place les trois concepts tirés des dynamiques à l'œuvre dans l'action documentaire et qui forment l'épine dorsale de mon étude.

## **1.2. L'action documentaire en trois concepts : définitions**

### **1.2.1. L'action documentaire**

Ma thèse cherche à exposer l'action documentaire à travers trois concepts clés qui s'emboîtent : la démarche documentaire englobant les deux autres et le discours critique étant le concept le plus précis de cette étude. Avant de définir ces trois concepts, je tiens à m'attarder sur ce que j'entends par action documentaire. L'action documentaire n'est, pour moi, aucunement attachée à un *medium* ou un type d'œuvre en particulier : c'est avant tout une démarche, une démarche artistique qui, paradoxalement, ne sous-tend pas toutes les œuvres (et les films en particulier) dites documentaires. Sous couvert de « documentaire » beaucoup de régimes politiques font passer de la propagande et, sous couvert de « documenter », le système médiatique actuel fait passer un autre type de propagande, beaucoup plus efficace et sûrement bien plus violente : la « propagande silencieuse » comme la nomme Ignacio Ramonet (2002) ou « le lavage de cerveaux en liberté » selon une expression de Noam Chomsky (2007). Penser l'action documentaire et chercher des moyens pour l'exposer permet donc de mettre en perspective ces mots communément employés de *documentaire* et de *document*. Cette mise en perspective passe, selon moi, par le

réinvestissement de l'idée de documentaire comme une démarche quotidienne, critique et artistique.

Certains auteurs ne voient cependant pas ce lien (entre art et documentaire) comme une évidence. Dominique Baqué, par exemple, dans son ouvrage *Pour un nouvel art politique* (2004) va jusqu'à opposer cinéma documentaire et pratique artistique, tout du moins pratique artistique contemporaine. L'auteure pose la thèse, « délibérément polémique » (Baqué, 2004, p. 32), qu'« à la dérégulation actuelle du politique correspond la défection de l'art à vocation politique ou sociale » (Baqué, 2004, p. 32). Mais « face à l'urgence du décryptage du réel » (Baqué, 2004, p. 33), l'auteure évoque un « passage de témoin » nécessaire :

Soit l'hypothèse selon laquelle, l'art, déchu de ses prétentions politiques, pourrait « passer le témoin » à une autre forme plastique, discursive et informative : le documentaire engagé, photographique et, plus encore, cinématographique. (Baqué, 2004, p. 33)

Pour Dominique Baqué, le documentaire permettrait d'aller là où « l'art a échoué », c'est-à-dire qu'il autoriserait « d'élaborer de nouvelles formes visuelles et discursives qui permettent... d'articuler le réel dans sa complexité, sa richesse, mais aussi ses zones d'ombres ou d'impensé » (ibid, p. 201). L'auteure rappelle que si le cinéma documentaire s'inscrit nécessairement dans un va-et-vient continu entre réel et fiction, se faisant le cinéma de « l'entre-deux, du passage » (ibid, p. 230) comme aiment à le rappeler des cinéastes comme Godard ou Varda, le cinéma documentaire a cependant « des comptes à rendre au réel » dont il est supposé « rendre compte » (ibid, p. 230). Dominique Baqué propose alors de repenser le rapport à la vérité du cinéma documentaire notamment en travaillant à montrer l'attitude que peut avoir le documentariste dans le rapport à l'autre et au réel. Cette attitude constituerait la véritable force politique que propose le documentaire en ce qu'elle repose sur le retrait, le silence, le respect face à l'être, la chose ou le conflit filmés. L'auteure fait ainsi l'inventaire de ce qu'impose et propose l'attitude documentaire dans le chapitre V de son livre et c'est cette attitude qui devient pour l'auteure porteuse « d'effets politiques » (ibid, p. 281).

Cependant il existe un hiatus difficile à comprendre qui s'opère dans la thèse proposée et ce dès les premières lignes du texte : quel est le statut du cinéma documentaire? Si l'auteure



l'oppose à l'art contemporain dit engagé, elle semble pourtant le définir comme une œuvre qui permet de « donner à penser » à la suite d'Emmanuel Kant (p.34) ou qui se présente comme une « machine à penser » à la suite de Thierry Garrel (p.200). Cette confusion est due je pense à deux séries de glissements proposés dès le début de l'ouvrage. Lorsque Dominique Baqué évoque l'impuissance et la naïveté de l'art contemporain, elle part des idéologies qui semblent habiter l'art contemporain. Ces idéologies viennent, entre autres, des théories des Romantiques allemands qui mettent en avant qu'une œuvre d'art peut tout ce que le discours politique ne peut pas ou ne peut plus. C'est, selon l'auteure, à ces idéologies que l'art contemporain tente désespérément de répondre sans y arriver. Le premier glissement est que, paradoxalement, l'auteure analyse la fin de l'élan politique de l'art contemporain à partir des mêmes critères qui lui semblent dépassés et selon lesquels une œuvre d'art est politique dans le monde occidental. Or c'est précisément à ces critères que l'auteure répond. Le second glissement de la thèse se trouve dans cette réponse : à l'art contemporain, elle oppose une *attitude* documentaire. Pour Dominique Baqué, il semble que cela soit l'attitude documentaire décrite dans son chapitre V qui donne au documentaire le pouvoir de « réactiver le politique ». Il n'y a donc pas opposition entre l'art contemporain et le documentaire qui ne serait pas de l'art, il n'y a donc pas non plus de « passage de témoin » entre ces deux instances, car Dominique Baqué montre, et c'est là, pour moi, la thèse fondamentale de cet ouvrage, la nécessité de changer de critères définissant l'art comme art politique. Ce que propose l'auteure c'est finalement une attitude *inspirée* du cinéma documentaire qui permettrait de proposer un nouveau rapport de l'art au politique. Cette attitude me semble essentielle et, en effet, politique. Mais elle peut s'appliquer à toute autre forme d'art que le documentaire, même si elle en est tirée. Je nomme cette attitude l'action documentaire qui est, pour moi, une démarche artistique.

L'action documentaire porte ainsi toute production artistique qui vise à investir un fait, une personne, une idée pour la « documenter ». L'action documentaire repose sur une construction, une lecture, mise en partage. Elle ouvre un temps et un espace commun de réflexion, de recul, de mémorisation. C'est pour cela que l'action documentaire est nécessairement « un lieu de résistance », une résistance politique, artistique, quotidienne mais aussi, et surtout, mémorielle, notamment contre une violence radicale du système médiatique

actuel : la violence de l'oubli. L'action documentaire possède un rôle capital à jouer face au système médiatique contemporain.

### **1.2.2. La démarche documentaire**

#### **1.2.2.1. Historique : du document au documentaire**

À partir de documents informatifs puis historiques, la mémoire commune se constitue par une sédimentation progressive et constante. La mémoire commune officielle est généralement désignée sous le terme d'archives. Plus précisément, les archives sont entendues comme les institutions qui constituent *par leur choix* cette mémoire officielle d'une communauté donnée. Un fait solitaire, sortant de nulle part n'a pas en soi de valeur historique, il ne fait pas document. Un document documente parce qu'il est lui-même documenté, c'est-à-dire entré dans une pensée qui le comprend et peut l'exposer, idée qu'invite à penser Michel Foucault dans *Les Mots et les choses* :

L'archive c'est d'abord la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l'apparition des énoncés comme événements singuliers.... Elles se groupent en figures distinctes, se composent les unes avec les autres selon des rapports multiples, se maintiennent ou s'estompent selon des régularités spéciales.... L'archive c'est ce qui est à la racine même de l'énoncé-événement et dans le corps où il se donne définit d'entrée de jeu le système de son énonciabilité ... c'est ce qui définit le mode d'énoncé-chose c'est le système de son fonctionnement. (Foucault, 2003, p. 170-171)

Trois actions qui pourraient définir les fondements de la démarche documentaire : l'insertion, la compréhension et l'exposition. Face aux technologies actuelles, la lecture d'un moment historique se trouve alimentée d'une foule d'éléments à intégrer. Le point qui m'intéresse est de saisir la façon dont les technologies audiovisuelles actuelles influencent la forme et la formation des documents que l'on constitue aujourd'hui et qui seront les archives de demain.

Pour problématiser cette évolution, je suis partie de la théorie de Michel Foucault autour de l'archive-monument qui détermine l'archive<sup>21</sup> comme un mouvement dans un espace. L'idée de Foucault est de reconstituer des tableaux de mœurs en mettant l'archive en espace. Dans ce but, Foucault transforme les documents en monuments pour créer de véritables films d'histoire. Foucault cherche ici à mettre en mouvement des analyses statiques qui portent sur le quotidien et la vie. Pour John Rajchman « les images de Foucault sont plus que de tels tableaux : elles sont des énigmes qui appellent l'analyse. Elles font partie d'un exercice philosophique qui intègre l'acte de vision » (Rajchman, 2004, p.84). Et la réflexion s'imbrique dans l'enregistrement même de cette vie. L'acte d'enregistrer donne à réfléchir, à comprendre le présent capturé. Ainsi, pour Rajchman, « il y a une histoire, pas seulement de ce qui était vu, mais de ce qui pouvait être vu, de ce qui était visible » (Rajchman, 2004, p.86).

Or, aujourd'hui comment déterminer cette visibilité? Dans le monde occidental, chacun peut partout constituer de l'archive sur tout, tout le temps. Les documents visuels familiaux ne se résument plus à une boîte de photos, ils peuvent être aujourd'hui constitués par des films montés et parfois même exposés publiquement. Dans cette même dynamique, chacun peut capter un fait qui deviendra, peut-être, un événement d'actualité. Le mouvement s'érige partout et par tous. Les principales caractéristiques de ce type de traces deviennent le multiple et le mobile. Il n'y a pas fragmentation mais concentration de ces mouvements qui s'allument et s'éteignent à une vitesse faramineuse.

Le changement est devenu la règle et la stabilité l'exception. Comme le décline Bernard Stiegler dans *La Technique et le temps. La Désorientation* (1996), la technique constitue le facteur principal de ce renversement. Le changement constant, l'instabilité première de toute chose et de toute déclaration, représente les fondements du paradigme actuel dans lequel évolution ne se nomme plus progrès. Ce changement de conception, impulsé par la pensée dialectique et celle de Friedrich Nietzsche (1964), a ébranlé les modes de pensée occidentaux à la fin du 20<sup>e</sup> siècle en faisant ressortir une crise de la représentation (Marcus et Fisher, 1986) et une pensée postmoderne (Lyotard, 2005). Cet ensemble de pensées a mis en avant

<sup>21</sup>L'archive est utilisée au singulier ici dans la lignée de la pensée de Michel Foucault, dans *Les Mots et les choses* (2003) ou *L'Archéologie du savoir* (1969), et de Jacques Derrida, dans *Mal d'archive* (1995) notamment, qui ont posé le principe de fragmentation de la mémoire commune. On passe « d'archives monuments » à « l'archive mouvement », c'est-à-dire que l'on passe d'archives officielles, institutionnalisées et déterminant la mémoire d'une communauté, à « une archive » multiple, fragmentée qui ne permet plus une vision unique et totalisante pour la mémoire commune. Cette idée de fragmentation mémorielle est développée par la suite, sous une autre forme, par Pierre Nora par exemple avec les « lieux de mémoire » (1997).

un principe essentiel pour toute représentation : le pluralisme, c'est-à-dire, une multiplicité latente devenue de plus en plus visible. Nos sociétés occidentales contemporaines se construisent sur une multitude de traces : des traces directes, des documents immédiats, une information instantanée. Les technologies audiovisuelles actuelles permettent en effet une accumulation de traces, de témoignages vivants, textuels ou visuels, tous plus éphémères les uns que les autres. Cette accumulation semble combler au quotidien la peur fondamentale de l'oubli. Mais cette démarche, ancrée dans le présent, peut-elle dépasser le court terme? Une question que développe notamment Bernard Stiegler dans *La Technique et le temps* (1996) :

La conservation de la mémoire, du mémorable (la sélection dans le mémorisable qu'est la rétention de ce mémorable le constitue comme tel) est toujours son élaboration : il n'y a jamais de simple compte rendu de « ce qui est arrivé », ce qui est arrivé n'est arrivé qu'à n'être pas tout à fait arrivé, on ne mémorise qu'en oubliant, qu'en effaçant, qu'en sélectionnant ce qui mérite d'être retenu dans ce qui aurait pu l'être.... Toutefois, il se passe quelque chose d'absolument neuf lorsque les conditions de mémorisation, à savoir les critères de l'effacement, de la sélection, de l'oubli, de la rétention-protection, de l'anticipation se concentrent dans un appareillage technico-industriel dont la finalité est la production de plus-value : alors l'impératif qui règle hégémoniquement l'activité de la mémoire est le gain de temps dans la mesure où le capitalisme abstrait (l'argent) n'est jamais qu'un crédit accordé sur le futur de l'avance. La rétention industrielle est gouvernée par la loi de l'audience en tant que source de crédit, à tous les sens du mot. Cette loi, irrésistiblement, pré-détermine la nature des événements eux-mêmes. (Stiegler, 1996, p.138)

De même, lorsque la mémoire se constitue à grande vitesse se confondent alors les actions de captation, de lecture et de diffusion. On perd, selon Bernard Stiegler, la localité et le contexte de toute pensée et de toute mémoire. La vidéo ne constitue qu'une nouvelle étape dans ce processus, mais elle cristallise une difficulté notamment concrétisée par le problème de la numérisation et l'industrialisation de la mémoire : comment définir les critères de l'organisation de la mémoire devenue, comme le rappelle Stiegler « stock informationnel »?

Dans le monde occidental, les milliards de regards exposés fonctionnent en rhizomes<sup>22</sup>. Il semble qu'un recul important soit nécessaire pour considérer l'ensemble de ces monuments fugitifs, d'une instabilité à la fois spatiale et temporelle. Face à ce foisonnement, la démarche documentaire se trouve compliquée. Toute analyse documentaire transcrit le besoin d'être en

<sup>22</sup> Le mot rhizome est un terme que Gilles Deleuze et Félix Guattari (1980) empruntent à la botanique qui désigne une racine souterraine qui pousse des tiges et émet des bourgeons.

constant recul pour capter ne serait-ce qu'une infime partie des regards proposés. On voit ici se combiner deux actions quasiment contradictoires : l'infiniment grand tente d'être le plus exhaustif sur l'ensemble des propositions, quand l'infiniment petit propose un regard, une action, allant parfois même jusqu'à mettre le documentariste dans la situation de celui qu'il filme, le documentariste devient alors l'acteur premier du film<sup>23</sup>. Le problème aujourd'hui, pour comprendre et déterminer ce qui peut constituer une démarche documentaire, c'est d'envisager les milliards de fragments individuels.

### 1.2.2.2. Définition de la démarche documentaire

Le terme *document* signifie « enseignement ». Le sens actuel est issu de l'emploi juridique : on considère comme titres et documents tout ce qui sert de preuve ou de témoignage. Ce faisant, l'idée d'enseignement contenue dans document est complètement délaissée au profit de celle de témoignage. Pour le *Trésor de la langue française*, enseignement signifie :

Le fait de transmettre un savoir. [L'enseignement est à] envisager du point de vue de la personne, de son contenu, de sa progression, de sa méthode ou encore de ses conditions techniques. [Plus généralement aussi, est considéré comme un enseignement] ce qui enrichit, à la manière d'une leçon, la pensée ou l'action. (*Trésor de la langue française*, 2008 b)

De son côté témoignage signifie : « faire une déclaration qui confirme la véracité de ce que l'on a vu, entendu, perçu, vécu. [Et par analogie] donne une fonction intuitive de connaissance » (*Trésor de la langue française*, 2008 d). La différence qui me semble fondamentale ici entre ces deux notions, c'est que l'enseignement repose sur l'acte de transmission, alors que le témoignage repose sur celui de déclaration. La déclaration énonce, elle ne dépend que d'elle-même, et bien souvent, au sens où l'entend John Langshaw Austin

---

<sup>23</sup> Je pense ici à ce que proposent dès 1929 et 1930 Dziga Vertov ou Jean Vigo respectivement avec *L'Homme à la caméra* et *À propos de Nice*, films où la présence du réalisateur est perceptible à chaque image par la visibilité de leurs ombres, de cadres particuliers ou encore de « jeux d'image », comme des jeux de langage, qui font sentir l'homme derrière les images.

(1970), elle est performative : elle établit un état de fait. La transmission, quant à elle, repose sur un échange entre deux personnes (au minimum) mais aussi sur un travail, une pensée et un point de vue en partage. Entre ces deux idées il existe un grand espace sémantique où se construit, à mon avis, tout le problème et l'enjeu de la définition de la démarche documentaire actuelle. Et pour continuer les définitions, le terme de démarche est également à préciser. Démarche signifie manière de marcher, de penser et d'agir. Le mot désigne un choix, un choix conscient qui rapproche l'idée de démarche de celle d'engagement. Le passage du document au documentaire se fait dans la réalisation, au sens propre du terme, de ce choix : la démarche documentaire est souvent rendue visible par l'expression d'un problème.

Les images qui ressortent d'une démarche documentaire sont alors des images en action, en vibration, en tension parce qu'elles représentent des choix, un point de vue. Pour Theodor W. Adorno, la recherche dans l'art de l'expression du sujet constitue une nécessité pour la réalisation de la subjectivité « pensante ». Pour lui, « l'excès de réalité signifie le déclin de celle-ci et, en détruisant le sujet, elle se tue elle-même » (Adorno, 1995, p.55). L'art permet d'offrir une pensée comme expression d'un réel. Adorno définit ainsi ce que je nomme, à la suite de Jean Vigo, le point de vue documenté. L'art se fait l'expression de l'engagement politique d'une subjectivité, c'est-à-dire qu'il constitue une prise de position d'un individu sur un problème au sein d'une société humaine. L'acte documentaire et documenté devient celui de poser un problème à et dans une société donnée. La démarche documentaire ouvre ainsi sur deux propositions concrètes pour réaliser cet acte documentaire et documenté : la fiction documentaire et le discours critique.

### **1.2.3. La fiction documentaire**

#### **1.2.3.1. Historique d'une idée en construction**

La fiction documentaire a toujours existé dans l'histoire du cinéma. Dès les débuts, les actualités Lumière embellissent le réel, par exemple en demandant aux

ouvriers des usines Lumières de mettre leurs habits du dimanche quand ils sont filmés. De son côté Georges Méliès « enchante la matière » en reconstituant des actualités<sup>24</sup>. Plus tard, les films d'actualité cinématographique (Pathé journal en France ou Paramount Newsreel aux États-Unis) proposent avant tout un exercice de montage : douze bobines de 1000 mètres étaient transformées chaque semaine en film de 300 mètres pour faire « voir le monde ». Dès les années 1930, le cinéma expérimental (avec notamment Germaine Dulac en France) se lance ouvertement dans le film montage. Et à la même époque, Jean Vigo revendique le point de vue documenté. En revendiquant le point de vue documenté, Jean Vigo met en avant une image montage, qui dévoile d'autant plus une réalité qu'elle montre le point de vue du réalisateur de l'image. Les images de Jean Vigo sont présentées comme des démarches personnelles et revendicatrices qui révèlent la force politique du cinéma. L'exemple remarquable de cette théorie est *À propos de Nice* (1930). En 1930, Jean Vigo et Boris Kaufman s'associent et tournent à Nice. Dans ce film Vigo démonte la formation de ces images facteurs d'oubli. Penser l'image cachée voilà l'attaque, voilà la force du documentaire social et de la pure poésie de Jean Vigo qui propose une lutte pour un cinéma qui montre et qui éduque. *À propos de Nice* dévoile et dénonce la bourgeoisie niçoise toujours en fête qui cache la misère. Vigo filme une image cachée, une image interdite, une image oubliée. Il propose alors un film-discours qui montre la société des vaincus. Vigo archive cette société, il en propose une trace et un tracé.

Quelques années plus tard, Chris Marker réalise, de son côté, un « ciné-ma vérité » qui va contre le modèle de la télévision prise comme fenêtre sur le monde. Chris Marker travaille la fiction documentaire comme autant de rapports aux faits. Ses films revendiquent la possibilité d'un cinéma dit « direct »<sup>25</sup> qui garde une esthétique forte. L'esthétique, dans ce cas, montre

<sup>24</sup> On peut penser ici à *L'Eruption du mont Pelé*, ou *Le Couronnement d'Edouard VII* que Méliès réalise par reconstitution. Ces films tous fictifs permettent d'avoir un regard sur l'imaginaire de l'époque et le regard sur l'image que ces films sous-entendent, l'image ici fait bien trace avant tout.

<sup>25</sup> Le cinéma direct, surtout présent entre 1958 et 1962, est une pratique (Canadienne, États-unienne et Européenne) qui découle de transformations technologiques permettant d'avoir des outils d'enregistrement plus légers. Ces caméras plus légères et le son direct permettent de mettre en place un « cinéma vérité » notamment

la présence du réalisateur, ses choix, ses cadrages, ses montages, complètement mis de côté dans les revendications du cinéma direct. Or Chris Marker organise un cinéma direct qui ne prétend pas à une vérité mais à sa vérité. La fiction offre alors un regard, une histoire, le montage d'un imaginaire mental comme dans *La Jetée* (1962); le documentaire propose une trace, des documents qui seront subversifs par les champs de vision qu'ils ouvrent mais aussi par le champ de réflexion qu'ils laissent comme dans *Le Fond de l'air est rouge* (1977). Si l'on s'attache à définir le travail de Chris Marker comme fiction documentaire, ses propositions ouvrent alors un nouveau champ dans l'analyse de la notion : celui d'un partage nécessaire entre le réalisateur et le récepteur de ces images-récits. Des images-récits, comme des récits de voyage dans un siècle, dans une vie que le lecteur-visiteur prend et fait sienne en imposant un autre imaginaire à l'imaginaire présenté : le sien. Marker insiste beaucoup sur la notion d'échange, de passage de ses propres images à celles de celui qui les reçoit. Il décline alors toute l'ambiguïté de la représentation, sa démarche documente le lien qui se crée par et à travers des images.

Une autre forme qui décline la pratique de la fiction documentaire est l'essai visuel. L'essai visuel, tout comme l'essai littéraire, présente des méthodes et des points de vue comme sujet premier de l'œuvre. L'essai visuel est donc une forme cinématographique qui ne questionne plus sur l'image mais sur l'action qui l'engendre et qu'elle appelle. Godard joue sur la transformation entre un fait et ce qu'une image en raconte. Il travaille sur l'action du passage, sur l'évolution dans et par la forme même : « Je crois que je pars du documentaire pour lui donner la vérité de la fiction » (Godard, 1985, p.57). Dans sa forme même, l'image confond alors fiction et documentaire. Les deux genres, documentaire et fiction, se construisent l'un avec l'autre pour donner une forme propre à l'image prise comme essai. Une image donnant à voir son être : sa composition, décomposée et, de ce fait, expliquée par les regards complémentaires de la fiction sur le documentaire et du documentaire sur la fiction. Une image se travaillant en elle-même, rendue présente par le travail qu'elle impose au spectateur-acteur. Une image qui ne s'inscrit pas dans la révélation mais par la reconstitution, une image vecteur, une image action, une image information, une image essai.



Aujourd'hui je me considère toujours comme critique, et, en un sens je le suis encore plus qu'avant. Au lieu de faire une critique, je fais un film, quitte à y introduire une dimension critique. Je me considère comme essayiste.... Ce n'est pas un film, c'est une tentative de film qui se présente comme telle.... Ce n'est pas une histoire cela veut être un document. (Godard, 1985, p.166)

L'essai visuel permet de comprendre à quel point une image d'information est politique : « L'histoire, au delà de toutes techniques, de toutes compétitions, de définition, l'histoire s'exerce dans le réel et s'affine à son contact » (Samaran, 1961, p.4). Mais reste à savoir ce qu'est le réel : c'est sur cette définition que jouent à la fois l'information officielle, la « contre-information » et la possibilité de comprendre cette image d'information, tout du moins de la réfléchir.

La démarche de fiction documentaire permet ainsi de donner au sujet « la présence de ce qui n'est pas moi, de ce qui est simplement et pleinement » (Merleau-Ponty, 1964, p.84). Elle révèle que « le propre du visible est d'avoir une doublure d'invisible au sens strict, qu'il rend présent comme une certaine absence » (Merleau-Ponty, 1964, p.85). Et c'est cet « effet de présence », cette « déflagration de l'être » que travaille aussi l'idée de fiction documentaire. Cette notion-pratique va mettre en avant le récit de la formation d'une image, c'est-à-dire non pas une présentation simple et plane mais une médiation : tout ce qui fait que l'on arrive à un lien. L'image devient le lieu de médiation dans la mesure où elle s'inscrit en interrogation, en proposition d'échange. Jean Vigo, Chris Marker ou Jean-Luc Godard ne présentent pas leurs images comme « ce qui s'est passé », mais comme ce qu'ils ont vécu, comme des moments de vie à partager, à échanger.

### **1.2.3.2. Définition de la fiction documentaire**

Généralement, si on parle de documentaire, c'est bien souvent par opposition à la fiction.

La distinction entre documentaire-fiction, fréquemment employée, n'aurait de sens si le documentaire pouvait garantir une adéquation totale à la réalité, ce qui en ferait une

simple modalité de la connaissance scientifique. En dehors du système de production et de distribution, elle n'est qu'un instrument d'obscurantisme critique, la fiction fonctionnant comme une législation dont le documentaire n'a nul besoin, car il est déjà fiction. (Gauthier, 2000, p.244)

Pour Guy Gauthier, si l'opposition reste toute théorique, elle permet cependant de définir spécifiquement le film absolu que serait le documentaire et donc les caractéristiques propres à ce type de film. Ainsi pour Gauthier, une des différences fondamentales entre la fiction et le documentaire reste la place du scénario. Pour lui, le scénario (écrit ou imaginé) est nécessaire à toute fiction, alors que « le documentaire peut tout au plus proposer une orientation, mais sa réalisation doit être aussi une découverte, et le scénario ne s'impose qu'après le tournage ... Autrement dit, c'est le tournage qui commande et il est largement imprévisible » (ibid, p.5). Et, pour Gauthier, le premier critère qui répond à cet impératif documentaire est « l'absence d'acteur ». Cette « absence d'acteur » n'est pas à comprendre dans l'opposition entre acteur professionnel et acteur amateur, mais dans celle entre simulacre et auto-représentation. Car pour Gauthier, « c'est là que le documentaire est soumis à un défi majeur : convaincre de l'authentique quand les qualités de conviction du simulacre l'emportent » (ibid, p.6). À partir de cet angle d'approche, Gauthier énonce les grandes lignes d'un documentaire nécessairement lié au présent qui interdit de ce fait toute reconstitution.

Le documentariste ne peut pénétrer là où la caméra était inexistante (avant le 19<sup>e</sup> siècle), ni là où elle est ou était interdite, ni tout simplement là où elle était absente.... Il n'y a pas de reconstitution au tournage : la spécificité du documentaire est de la déplacer au montage. Le déplacement n'est pas simple question de méthode, mais d'éthique. L'éthique documentaire est peut-être ce qui reste quand on a tout concédé au reste. (Gauthier, 2000, p.6)

Ainsi Gauthier énonce trois conditions absolues pour qu'il y ait effectivement documentaire : « le tournage en direct, la vie à l'improviste ... L'élaboration est dictée par les circonstances, dans le cours du vécu.... L'équipe de prises de vues qui se situe clairement dans l'espace du tournage, sans donner prise à un quelconque soupçon de la part du spectateur » (ibid, p.244).

Cependant ces conditions, si elles donnent une première idée générale de ce que pourrait être le documentaire, semblent difficilement applicables et surtout semblent réduire grandement les films mais aussi l'acte documentaire. Comme l'expose Jean Breschand : « À partir du moment où un film invente sa forme, il est vain de vouloir constituer une codification. Il n'y a pas d'art pur, ce ne sont pas les codes mais les écarts qui font œuvre » (Breschand, 2002, p.3). Cette citation montre donc l'importance qui existe à aller au-delà d'une définition trop stricte du documentaire. Dans cette perspective, un article d'Éliane de Latour, paru dans le numéro 80 de *Communications*, cherche précisément à dépasser ces réductions. Si pour elle, tout comme Gauthier, la différenciation documentaire-fiction répond avant tout à un besoin de l'administration cinématographique d'organiser des classifications, elle ne devrait en aucun cas « être étendue au champ esthétique » (de Latour, 2006, p.184). Mais dans cette optique, l'auteure démonte cependant toutes les conditions posées par Gauthier. Ainsi, selon elle, la médiation cinématographique du documentaire n'est ni nécessairement directe, ni nécessairement légère. « « S'approcher du réel » ne consiste pas à limiter les gestes cinématographiques nécessaires à faire jaillir le sens » (ibid, p.191). De plus, en partant de l'idée qu'« utiliser et faire naître : c'est le socle de toute réalisation » (ibid, p.191), de Latour montre que le documentaire peut également reposer sur une reconstitution : « Les documentaires peuvent partir de ce qui n'existe pas *a priori* » (ibid, p.191). Pour elle, « le cinéma est fondamentalement ce qui échappe. Quel que soit le genre, il repose sur des relations vivantes, collectives » (ibid, p.192). On le voit bien ici, il n'est plus tant question de définir le documentaire dans l'absolu que de comprendre l'acte documentaire dans toute sa complexité. Et dans cette perspective, le recours à la fiction est nécessairement lié à l'acte documentaire. L'important ici est de révéler la démarche artistique qui sous-tend l'acte documentaire. Un acte dans lequel « un silence peut dire plus qu'une parole. Le hors-champ plus que le champ ... [et] la nature du travail « artisanal » à l'œuvre pour qu'un acteur (de la vie ou de la profession) devienne un personnage est toujours la même : on cherche comment il va incarner l'histoire » (ibid, p.193).

Pourtant, l'idée de fiction documentaire n'est pas si couramment admise. Beaucoup d'études proposent des expressions qui s'en rapprochent mais qui ne désignent pas la même chose. Par exemple, un article de G. Currie (1999) tiré de *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, propose de penser le documentaire à partir de la nature même de la photographie,

en montrant que la distinction entre fiction et documentaire tend à s'estomper au profit de la reconstruction dramatique de la réalité. L'auteur élabore ainsi le concept de drame documentaire ou *docudrama*. Ce concept a été investi en français sous le terme de *docu-fiction* mais ne représente pas la même idée que la fiction documentaire. La *fiction documentaire* est une démarche artistique qui montre que la fiction nourrit nécessairement l'action documentaire parce qu'elle est l'acte radical pour la constitution d'une mémoire commune. Le terme *docu-fiction* désigne, quant à lui, des reconstitutions fictionnelles (avec des acteurs) d'un fait historique. C'est ce qui a notamment été développé lors du colloque « Lorsque Clio s'empare du documentaire » qui s'est tenu dans le cadre du 19<sup>e</sup> festival international du film d'histoire de Pessac les 13 et 14 novembre 2008. Dans l'ensemble, si ces études approchent le concept de fiction documentaire, elles ne le rattachent cependant pas au contexte socioculturel, c'est une proposition conceptuelle purement philosophique et esthétique ou encore pédagogique et communicationnelle. Ces points de vue sont évidemment importants mais, comme je l'ai déjà évoqué, mon angle d'approche ne s'inscrit pas dans cette pensée : ce que je revendique à travers la fiction documentaire c'est l'idée que le documentaire (sans faire intervenir expressément des acteurs) repose en lui-même sur une fiction.

Dans la notion de *fiction documentaire* deux termes sont rapprochés et semblent, *a priori*, former un oxymore. En effet, dans l'opinion commune et plus fortement dans l'imaginaire collectif, la fiction et le documentaire sont radicalement opposés. Ce qui est intéressant dans cette notion c'est de voir en quoi ils sont complémentaires et souvent interdépendants. La fiction documentaire repose sur un point fondamental, mais qui semble difficilement admis par la *doxa* : montrer comment tout médium change la perception du réel. La fiction documentaire est avant tout pour moi une démarche qui construit un discours contre l'idée d'une objectivité informationnelle. Face au règne de l'auto-présentation de l'information, la mémoire ne peut se construire que par la monstration du manque ou du trop plein d'information. La mémoire c'est l'acte de fiction qui va avant tout proposer le dévoilement d'un travail subjectif d'une proposition de vision, de compréhension du monde.

Dans la notion de fiction documentaire, c'est moins le terme document que la démarche documentaire qui est évoquée. Fiction signifie étymologiquement, comme je l'ai écrit plus haut, forger. La fiction raconte un fait, elle l'expose. C'est la disposition. Le documentaire

raconte comment on expose ce fait. C'est l'attaque. Les notions d'attaque et disposition sont reprises à Auguste Renoir dans les *Écrits sur l'art* d'Henri Matisse (1972). Dans un passage de ce texte, Renoir expose les deux attitudes que l'on peut avoir face à un objet, événement ou personne que l'on veut représenter. Il prend l'exemple d'un bouquet que l'on voudrait peindre. La première attitude consiste à préparer le bouquet pour sa représentation, à en faire une disposition, et représenter cette disposition. La seconde attitude consiste à prendre l'envers du bouquet ainsi disposé, cette attitude correspond alors à une démarche, c'est l'attaque. Ce qui est intéressant dans cet exemple, c'est qu'il renvoie précisément à ce que confrontent la fiction et la démarche documentaire, sans pour autant s'opposer. Que ce soit dans la fiction ou dans le documentaire, il y a l'exposition d'une histoire. Mais l'une cache le processus qui fait qu'on y arrive alors que l'autre repose sur l'exposition de ce processus. C'est la différence qu'il y a entre un film « sur » et un film « de » qui expose une subjectivité au travail (mais ce n'est pas pour autant qu'il n'y a pas mise en scène de cette subjectivité).

Avec le concept de fiction documentaire, je m'attache donc à étudier la fiction du document et comment la fiction documente la réalité. C'est-à-dire travailler à montrer une image en action, en formation, en « fictionalisation » pour reprendre le terme de Paul Ricœur (1981-1985), pour qu'elle puisse assumer sa fonction de document.

#### **1.2.4. Le discours critique**

##### **1.2.4.1. Historique de la critique dans et par l'art**

Emmanuel Kant expose dans la première préface de *La Critique de la Raison pure* (2001) la nécessité d'élaborer une démarche critique. Il part de la définition de la métaphysique qui fait que « la raison humaine a cette destinée singulière... d'être accablée de questions qu'elle ne saurait éviter, car elles lui sont imposées par sa nature même, mais auxquelles elle ne peut répondre, parce qu'elles dépassent totalement le pouvoir de la raison humaine » (Kant, 2001, p.5). Face à cela la raison choisit souvent de prendre des croyances pour certitudes afin de répondre aux questions essentielles qu'elle se pose. Le problème devient alors de savoir

« Que peuvent et jusqu'où peuvent connaître l'entendement et la raison, indépendamment de l'expérience?... [Ainsi l'activité critique] consiste à remonter aux sources des affirmations et des objections et aux fondements sur lesquels elle repose » (Kant, 2001, p.9). Kant élabore donc deux types de critiques. D'une part la critique empirique (jugement de goût) qui rapporte l'œuvre à des lois générales. D'autre part la critique transcendantale qui ne part pas des œuvres mais du jugement en lui-même, l'œuvre devenant ainsi un champ d'expérimentation où le jugement peut observer les mouvements des facultés. Avec cette critique, l'art se fait donc l'instrument par lequel le jugement peut fonctionner. L'œuvre constitue un outil politique liant la métaphysique et la politique car le jugement esthétique s'opère par l'expérience de l'œuvre même.

Avec les Romantiques allemands, représentés par les rédacteurs de l'*Athenaum*, l'œuvre devient le travail même des facultés. Kant cherchait à comprendre ce qu'était la connaissance sensible pour la raison en général, et les Romantiques ont transposé ces acquis et ces règles dans le champ de l'œuvre. Dans l'œuvre même, on trouve toutes les logiques de connaissances élaborées par Kant. Ainsi envisagée, la critique permet de comprendre comment l'œuvre remonte à sa propre nécessité. Pour les Romantiques allemands, la critique libère le concept d'art. Elle devient la méthode d'achèvement de l'œuvre, ce qui accomplit l'œuvre comme œuvre. Elle organise le devenir de l'art comme juxtaposition d'œuvres singulières. L'art pensé comme entité autonome est dénoncé comme mauvaise juridiction, l'œuvre d'art est non seulement légitime mais aussi légiférante par une loi qui ne vaut que pour elle-même. L'art se fait le résultat des œuvres et non plus une doctrine canonique. Seule l'analyse immanente et singulière des œuvres est capable de nous assurer qu'il y a bien de l'art. Celui-ci acquiert sa liberté conceptuelle œuvre après œuvre, en engageant par là une responsabilité de l'artiste qui doit être consciente et assumée. L'œuvre se doit d'être déterminante : elle construit son propre concept d'art, son propre horizon esthétique et son propre contexte. L'art se métamorphose en idée dynamique de l'art. La critique libère également les formes. Les modèles classiques vont se dissoudre face aux potentialités d'inventions structurelles : dans une œuvre chaque partie discute de son appartenance au tout. Ainsi chaque œuvre invente sa forme et son mode de devenir.

Par la suite avec Ludwig Feuerbach (2009) puis Karl Marx (1982a), la pensée critique doit se réaliser dans le monde et dans l'histoire (dans le flux, l'événement,

l'immédiat). Le rôle du penseur ne sera plus de théoriser ce qui est, mais de transformer le monde en ce qu'il devrait être. Penser devient un travail pratique avec des effets pratiques. L'élaboration de livres devient celle de documents, celle « d'un point de vue documenté ». On pense et réalise l'histoire au présent. La question devient « Que faire ? »<sup>26</sup>.

Aujourd'hui, et dans la continuité de cette pensée, des auteurs comme Jacques Rancière par exemple vont s'intéresser à l'art, dans la volonté de théoriser la création d'un espace commun, public, que Rancière définira par la suite comme partage du sensible. Pour lui, l'art ouvre à l'individu de nouveaux champs de sensibilité en permettant l'intégration de l'autre dans son espace. Rancière nomme cet ensemble le régime esthétique, et pour lui, « l'esthétique, comme régime d'identification de l'art, porte en elle-même une politique et une métapolitique<sup>27</sup> » (2004, p.26).

Cette affirmation répond à la dénonciation, des théoriciens et penseurs actuels (Jean Clair ou Nathalie Heinich sur l'art contemporain par exemple), d'une esthétique confuse qui porte en elle « tout et n'importe quoi », alors que Rancière pose cette confusion comme la singularité et l'essence de l'esthétique qui en fait, aujourd'hui plus que jamais, une nécessité politique reflétant l'*effectivité* du monde qui nous entoure, obligeant le spectateur à devenir lecteur/monteur conscient d'un travail en partage. Ce qui me plaît dans cette idée, c'est que l'action documentaire devient la démarche de toute œuvre tant à sa création qu'à sa réception. L'œuvre d'art devient un espace public, éradiquant ainsi les catégories proposées par Hannah Arendt qui différencie les arts d'exécution (les arts performatifs qui appellent la parole et donc le politique) et ceux de production (les arts visuels qui ne requièrent que la pure contemplation de la part du spectateur)<sup>28</sup>. Par exemple pour Rancière, la sculpture (art visuel) se termine dans et par le public par l'espace de parole créé, mais aussi parce qu'elle ne se

<sup>26</sup> Les trois paragraphes précédents sont repris d'un cours de Nicole Brenez sur la notion de critique en art donné à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne durant la session universitaire de 2005-2006, voir référence Brenez (2005-2006).

<sup>27</sup> *Métapolitique* : *méta* préfixe grec signifiant succession, changement, transformation et participation. Ce préfixe peut aussi signifier la transcendance du terme qu'il complète (*métapolitique* est alors associée à la métaphysique par Jean De Maistre). Je pense ici que Rancière emploie ce terme dans l'idée d'une transformation, évolution constante de la politique dont l'esthétique se fait l'empreinte et dont le régime esthétique est le reflet.

<sup>28</sup> Cette catégorisation n'est pas proposée de façon aussi polarisée par Hannah Arendt mais elle ressort par contraste avec ce que propose Rancière notamment dans son interprétation dans *Malaise dans l'esthétique* de la *Junon Ludovisi* d'après l'analyse de Schiller dans *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. En définissant cette Junon comme libre d'apparence, Schiller montre la liberté radicale que l'art propose. Une liberté à deux facettes : la liberté de l'ordinaire par la description de l'œuvre comme oisive reposant sur une activité inactive et la liberté des facultés mêmes de l'individu (les capacités intellectuelles et sensibles étant mises sur un pied d'égalité face à une apparence et une apparition vide de volonté).

définit pas en elle-même mais par l'acte de sa présentation, par sa médiatisation. Dans cette perspective, l'œuvre d'art se fait unique et autonome par la singularité du rapport qu'elle établit avec le spectateur, qui constitue sa définition. Cette action abolit le conflit entre pureté et politisation de l'art parce que l'art se fait forme de vie : discours, échange critique. Pour Jacques Rancière, le véritable problème qu'il faut théoriser aujourd'hui est : l'action critique de l'art. Et pour lui, l'acte critique de l'art se situe dans son action métapolitique.

L'art critique, dans sa formule la plus générale, se propose de donner conscience des mécanismes de la domination pour changer le spectateur en acteur conscient de la transformation du monde. (Rancière, 2004, p.65)

C'est dans cette pensée que réside le problème central et la principale proposition de ma réflexion : Comment faire de l'œuvre une puissance agissante? La question que met en avant le discours critique n'est plus de savoir si l'art procède d'une action politique ou non, mais de savoir comment la révéler, comment la rendre réelle face à une activité politique moribonde, selon Rancière.

#### 1.2.4.2. Définition du discours critique

Au vu de cet ensemble, l'analyse d'une œuvre comme un discours critique, repose avant tout sur la création d'un lieu d'échange, d'un espace où se rencontrent des questionnements et des points de vue. Le terme *discours* est ici très important à définir. Comme on l'a vu pour le terme de *document*, la notion de *discours* a évolué au fil des époques changeant peu à peu de sens jusqu'à signifier le contraire de ce que désignait à l'origine le terme. Selon le Trésor de la Langue française, *discours* a d'abord désigné le fait de « parler sur un sujet déterminé en le développant de manière méthodique », il se rapprochait alors plus de l'idée de dissenter. Mais aujourd'hui on aurait tendance à l'associer au fait de converser : « S'entretenir de choses diverses, échanger des propos sans chercher à approfondir le sujet » (Trésor de la langue française, 2008 a). On peut même aller jusqu'à parler de discours de façon péjorative pour qualifier le fait de « parler longuement, inutilement ou avec recherche de façon lassante pour



ses auditeurs » (ibid.). Proposer le terme de discours signifie tout et son contraire : on passe de la dissertation construite à l'idée d'un pur bavardage. Cependant, il me semble important de regarder le discours comme une proposition construite, réfléchie, subjective qui propose une idée mise en partage, en construction et non comme une vérité absolue. Michel Foucault, dans l'ensemble de son œuvre, montre l'importance de repenser la place, le rôle mais aussi l'évidence que constituent les discours dans la société. Dans sa leçon inaugurale au Collège de France, *L'Ordre du discours* (1971), il tente, par l'énonciation même du texte, de proposer une brèche qui casserait l'idée du discours pris comme une entité. Le discours devient une question, un devenir mais aussi une perte, c'est-à-dire l'inscription (verbale ou écrite) d'une pensée en latence, multiple et diffuse dont le discours, la formulation précaire et contextualisée, ne peut que dévoiler le gouffre qu'il cache. L'histoire, la philosophie, tout comme les sciences sont alors pris comme de purs collages dépendants de discours regardés comme des brèches en mouvement, nécessairement instables et fragmentaires ouvrant sur « le hasard, le discontinu et la matérialité » (Foucault, 1971, p. 61). C'est pris comme tel que le discours peut s'assumer comme un espace politique, et c'est prise comme telle que l'œuvre d'art ouvre la voie à cette pensée politique et sociétale du discours.

Penser une œuvre comme un discours critique permet de la réfléchir autrement que comme une trace, la trace s'effaçant dans et par la formation de nouvelles œuvres. Car, depuis les Romantiques allemands, on a vu l'importance de penser comment les œuvres inventent leur propre mode d'existence en créant, sur le principe de la critique immanente, un dialogue entre elles. L'art fait alors mystère.

Le mystère met l'accent sur la parenté des hétérogènes... la fraternité des métaphores... Cette multiplicité des significations attribuées aux mêmes dispositifs se donne parfois comme témoignage d'une démocratie de l'art, refusant de démêler une complexité des attitudes et une labilité des frontières qui réfléchissent elles-mêmes la complexité du monde. (Rancière, 2004, p.81-83)

Les trois concepts clés: la démarche documentaire, la fiction documentaire et le discours critique, ainsi définis, à partir des enjeux soulevés par l'idée d'image document, constituent le fondement de la réponse que je souhaite proposer avec mon étude, car ils affirment la double revendication sur laquelle repose cette thèse : la démarche documentaire n'est pas évidente,

elle nécessite un travail, une connaissance locale et une responsabilité partagée. Plus exactement, ma réponse réside dans l'exposition de ces trois concepts, c'est-à-dire leurs représentations sous deux formes différentes présentées en introduction : les écritures créatives et les films documentaires. Ces deux types de représentations sont pris et utilisés comme des fragments exposés de l'action documentaire. Ces entrées multiples pour traiter un même objet correspondent à une posture méthodologique inspirée de la pensée postmoderne que je développe dans le second chapitre de cette première partie.

## CHAPITRE II

### POUR UNE MÉTHODOLOGIE POSTMODERNE

*Le 19<sup>e</sup> et le 20<sup>e</sup> siècle nous ont donné tout notre saoul de terreur. Nous avons assez payé la nostalgie du tout et de l'un, de la réconciliation du concept et du sensible, de l'expérience transparente et communicable. Sous la demande générale de relâchement et d'apaisement, nous entendons marmonner le désir de recommencer la terreur, d'accomplir le fantasme d'êtreindre la réalité. La réponse est : guerre au tout, témoignons de l'imprésentable, activons les différends, sauvons l'honneur du nom.*

(Lyotard, 1988, p.32)

Le chapitre qui s'ouvre ici est un peu particulier. Je cherche à y exposer, le plus clairement possible, ma posture méthodologique postmoderne. Si je consacre un chapitre à cette posture, c'est que, comme expliqué dans l'introduction, elle reste peu développée dans le milieu de la recherche, ou du moins dans le milieu francophone, c'est aussi qu'elle synthétise pour moi l'action documentaire à mener par et avec la recherche. Cette posture représente une partie importante de ma thèse car elle me permet de penser le « comment » de ma question de recherche : comment montrer que l'art peut constituer le moyen radical pour documenter notre société contemporaine? La découverte et l'étude de cette méthodologie m'a permis de circonscrire mon objet de recherche sous un angle original et complémentaire avec la démarche que je souhaite mener sur l'action documentaire. Cette posture méthodologique m'a donné la possibilité d'envisager une approche particulière face à la recherche en insistant non plus seulement sur le savoir transmis mais sur la transmission de ce savoir. Elle m'a ainsi ouvert la voie aux écritures créatives. Les écritures créatives, méthode qui découle des Pratiques Analytiques Créatives (PAC), sont un outil qui m'a permis de construire, de

transmettre et de souligner la spécificité de mon regard sur l'action documentaire. Dans ma thèse, l'action documentaire est avant tout présentée comme le déploiement esthétique<sup>1</sup> quotidien d'une pensée pour rendre compte et transmettre la complexité même d'une histoire en construction.

Le présent chapitre a pu être réalisé notamment grâce à un travail<sup>2</sup> que j'ai mené, en tant qu'assistante de recherche, avec ma co-directrice Sylvie Fortin. Durant l'hiver 2009, nous avons rédigé un article tentant d'expliquer ce que nous entendions par posture méthodologique postmoderne. Le but de cet article a été de poser une compréhension épistémologique de la posture postmoderne en recherche. Nous ne cherchions pas à voir si elle était opératoire dans tous les cas de figure, nous voulions montrer dans quel cadre la pensée postmoderne a été investie comme posture de recherche et quelles en sont les possibilités et les limites. Pour ce faire, nous avons réalisé un examen des écrits sur la pensée postmoderne investie comme posture de recherche en tant que méthodologie<sup>3</sup>. La méthodologie postmoderne ouvre la porte au pluralisme, aux jeux de langage, à la polysémie, au refus du consensus mais aussi à ce que nous avons nommé, en référence à Laurel Richardson (2000), des écritures créatives comme méthode de collecte de données et de recherche. À la suite de ce travail, ce qui m'importe de montrer avec ce chapitre, c'est que cette posture m'a donné la possibilité de revendiquer, au sein de la recherche, une identité professionnelle originale pour un théoricien en mettant en avant l'idée de théoricien-créateur. C'est la visibilité de cette construction complexe d'un savoir « situé » (Georges Didi-Huberman, 2009) mais aussi en perpétuel mouvement, qui me semble constituer l'acte documentaire radical que veut réfléchir ma thèse, au sens propre comme au figuré *via* les deux types de représentations exposés en introduction. Ce chapitre méthodologique m'a ainsi permis de déplier l'imbrication étroite entre la forme et le fond dans ma pensée de l'action documentaire. Dans cette dynamique, le présent chapitre expose concrètement comment, de façon générale, la recherche participe à l'action documentaire, mais aussi de façon plus précise, comment ma recherche se veut avant tout un acte documentaire. Pour développer cet ensemble complexe j'ai divisé ce chapitre en deux temps : d'abord le cadre méthodologique,

<sup>1</sup> J'entends par esthétique ici le déploiement d'une forme qui se donne à voir et rappelle le support dont elle dépend.

<sup>2</sup> Travail qui a également donné lieu à la seconde bibliographie proposée en annexes : bibliographie sur la posture postmoderne en recherche.

<sup>3</sup> L'article, qui me semble complémentaire à ce chapitre est présenté en appendice D.

présentant une synthèse des écrits qui nourrissent ma posture, puis la structure méthodologique, qui s'attache au montage proposé dans cette étude.

## 2.1. Cadre méthodologique

Le postmodernisme, vu et analysé comme courant de pensée d'une époque précise, s'insère au sein d'autres courants qu'il semble essentiel de préciser car cela rend confuse la définition de la pensée postmoderne. Cette confusion, prégnante notamment avec la théorie critique et le poststructuralisme, provient de deux faits : pour la pensée et théorie critique, elle dépend de certaines figures de la pensée postmoderne; pour le poststructuralisme elle est due à la très grande proximité temporelle et philosophique des deux courants. Dans *La Condition postmoderne*, et généralement dans nombre de ses textes, Jean-François Lyotard s'en prend à la théorie critique et notamment à la pensée développée par Jürgen Habermas dans sa « Réponse à la question qu'est-ce que le postmoderne ? » (Lyotard, 1982). Cependant, selon Mats Alvesson et Kaj Sköldberg (2000), ces deux courants de pensée se rejoignent dans leur opposition à l'autorité. Pour le postmodernisme cependant, « The fear of being authoritarian oneself is as great as the fear of others being so... » (Alvesson et Sköldberg, 2000, p.240). Mais ces deux attitudes sont complémentaires : dans la critique de la conception moderne de la science, dans la remise en question d'une posture générale notamment héritée des Lumières ou encore dans l'analyse du rôle des médias pour nos sociétés contemporaines (Alvesson et Sköldberg, 2000). Le parallèle entre ces deux courants de pensée se retrouve notamment dans le travail de Michel Foucault souvent associé par des auteurs à la théorie critique (Alvesson et Sköldberg, 2000). Foucault est également au croisement du postmodernisme et du poststructuralisme. Ces deux courants sont très proches et cependant à différencier. Ainsi, et en référence à Pauline Marie Rosenau (1992), le postmodernisme serait plus orienté vers la critique de la culture environnante quand le poststructuralisme s'attacherait plus aux questions de méthodes et d'épistémologie (Alvesson et Sköldberg, 2000). Ce qui différencierait peut-être le plus radicalement ces deux pensées serait peut-être aussi de considérer les enjeux de chacune. Le poststructuralisme semble tendre vers la déconstruction (méthodologique ou épistémologique) comme proposition première, quand le

postmodernisme, du fait même qu'il s'oriente plus vers une pensée critique de la culture dominante, doit nécessairement envisager la transmission de ces propositions. Cependant, de nombreux chercheurs américains investissant la pensée postmoderne en recherche ne font pas référence à Lyotard mais bien plutôt à Foucault, qui définit sa pensée comme l'histoire de la manière dont les choses font problème. Ainsi il ne propose pas un modèle idéal mais il s'attache à décrire et, par ses descriptions, à critiquer certaines instances de la société qui l'entoure (comme la justice, le savoir, la folie, le plaisir). Ce qui me plaît dans cette pensée, c'est cette proposition de regard critique et profond sur un point particulier de notre société. En m'attachant à l'analyse des « images d'information » transmises par les médias, je vise avant tout à exposer des aspects de ces images qui peuvent paraître normaux et naturels pour n'importe quel spectateur de l'information mais qui me posent problème. Ainsi, en proposant une analyse d'un autre type d'image, *via* les films documentaires choisis ou les écritures créatives, je cherche à mettre en place, tant pour moi que pour le lecteur, une action documentaire que les images médiatiques ne permettent pas. Cette posture de recherche que je propose par ma thèse peut paraître complexe, mais elle me semble essentielle pour traiter le sujet qui m'occupe : présenter les moyens d'investir l'action documentaire aujourd'hui. Ce faisant cette étude contribue à élargir la compréhension de la fabrique de l'image d'information.

### **2.1.1. L'art et la recherche : une porte ouverte**

Aristote, dès sa *Poétique* (1874), considère la « fictionalisation » d'un fait ou d'un savoir comme plus critique, plus subversive, que l'exposition du fait même. Plus tard, Paul Ricoeur, dans *Temps et récit* (1983-1985), avec l'herméneutique aborde les questions de la mise en récit et de la *poïesis*. Et, aujourd'hui, de nombreux chercheurs, américains pour la plupart, travaillent à privilégier la mise en récit comme moyen de production de recherche. Ces chercheurs, tels que Laurel Richardson, Elizabeth St Pierre, Carolyn Ellis ou Arthur Bochner, s'inscrivent tous dans une posture que je qualifie de postmoderne. Mais ce qui est important de comprendre ici, c'est qu'ils ne traitent pas dans leurs textes de la pensée postmoderne, ils investissent pour la recherche la pensée philosophique qu'est le postmodernisme. Cet

investissement les amène à mettre en place des méthodes de recherche qui revendiquent une posture postmoderne mais qui ne traitent pas directement de la pensée postmoderne. Comme je l'expliquerai un peu plus loin, en me référant à l'ouvrage d'Alvesson et Skoldberg, *Reflexive Methodology. New Vistas for Qualitative Research* (2000), il n'y a pas de méthode postmoderne mais plutôt certains principes évoqués par le postmodernisme, comme le pluralisme, la polysémie, le refus de consensus, qui ont permis à des chercheurs de mettre en place des méthodes ouvrant de nouvelles voies pour la recherche.

Depuis les années 1980, de nombreux chercheurs s'interrogent autant sur la place de la fiction dans et pour la recherche que sur le fait de savoir comment faire de l'art un élément fondateur d'une recherche. Ici deux idées semblent se confondre : celle d'art et celle de fiction. J'ai commencé, lors de mon introduction, à différencier l'art et la fiction de manière générale quant à leurs fonctions sociales et à leur place dans mon étude, mais il paraît important ici d'y revenir notamment dans leur rapport à la recherche. L'art pour la recherche a d'abord été envisagé comme objet d'étude et d'analyse. L'histoire de l'art, entre autres disciplines, a fait entrer les œuvres dans la recherche comme champs et lieux de connaissance à envisager. Ce qui m'importe donc, dans un premier temps, c'est de regarder comment l'art, investi comme objet d'étude, a pu ouvrir des voies « dans le but de produire autrement des connaissances différentes » (St Pierre, 2000, p.27). Si je commence ce cadre méthodologique par le rapport entre l'art et la recherche, c'est qu'il permet de jouer tant sur le type de savoir que sur la manière de savoir. Je considère donc l'art comme un véritable champ de recherche, un « déclencheur » méthodologique. La fiction entre dans la recherche à un autre niveau, elle constitue un des outils qui permet de penser l'art pour la recherche. La fiction est en somme une des méthodes qui a permis d'ouvrir l'art pour la recherche. Dans ma thèse, la fiction n'est pas regardée comme objet d'étude mais bien comme moyen pour ouvrir le regard sur l'action documentaire en général et le cinéma documentaire en particulier. Cependant ces deux idées (art et fiction) permettent d'interroger, chacune à leur niveau, comment montrer la pertinence d'une construction créative assumée dans la production d'un savoir commun, d'une connaissance générale. Cette question constitue le véritable enjeu de ce chapitre.

Selon Elliot W. Eisner (2007), l'art pris comme une forme de savoir n'a pas une histoire reconnue dans la pensée philosophique contemporaine. Il est généralement regardé avant tout pour son caractère ornemental et émotionnel. Pour Eisner ce dénigrement est dû à

l'association constamment faite entre art et émotions. Cette croyance nous vient de Platon qui regardait l'art comme le lieu premier des sensations humaines rendant impossible tout savoir découlant de cette instance. Mais dès Aristote, cette coupure radicale était atténuée en mettant en avant différentes formes de savoir : théorique certes, mais aussi pratique et productif (Eisner, 2007). Bien plus pour Eisner, le savoir produit, et vecteur d'émotions, permet un regard particulier mais global sur le monde. L'art ouvre ainsi à une manière de voir et de savoir le monde en mettant en avant l'empathie de tout discours mais aussi la polysémie du langage. L'art devient ainsi, selon Eisner, un moyen tant de documentation que de diffusion pour la recherche. Comme le résumait Carolyn Ellis et Arthur Bochner (2003) :

As a mode of inquiry, what was important about art was what it awakened and evoked in the spectator, how it created meanings, how it could heal, and what it could teach, incite, inspire, or provoke. ... To use art as a mode of narrative inquiry was to move toward a new research paradigm in which ideas became as important as forms, the viewer's perception as important as artist's intentions, the language and emotions of art as important as its aesthetic qualities. The product of research, whether an article, a graph, a poem, a story, a play, a dance, or a painting, was not something to be received but something to be used; not a conclusion but a turn in a conversation; not a closed statement but an open question; not a way of declaring "this how it is" but a means of inviting others to consider what it (or they) could become. As a result, art as inquiry became a transgressive activity. (Ellis et Bochner, 2003, p.507)

L'art se fait donc le lieu, l'outil et le sujet d'étude privilégié pour penser des modes actuels et alternatifs de recherche. De ce fait, le chercheur en art repousse les frontières traditionnelles de la recherche pour interroger et utiliser l'art comme forme de savoir. Ce faisant, le chercheur en art se trouve à envisager d'autres méthodes qui rendent visibles la place et le rôle de la subjectivité dans toute recherche.

To make art is to participate in an activity, to do something. Thus, the product, the work of art is inextricably tied to the processes of production, including the artist's or writer's subjectivity. As artists, these researchers also recognized that gaps exist between what can be shown, seen, or felt, and what can be said. (Ellis et Bochner, 2003, p.507)

L'art devient ainsi le moyen de questionner le monde environnant mais aussi, et surtout, la façon que nous avons de représenter ce monde. Dans son article « Toward performative



research: embodied listening to the self/other » publié dans *Qualitative Inquiry* (2003), Helena Oikarinen-Jabai parle d'une possibilité de se sentir chez soi; bien plus, l'art devient le moyen pour le chercheur de se sentir en liberté au sein des instances académiques qui régissent la recherche :

No theory is inherently healing or revolutionary. It is we, the theory makers and users, who make it liberating. However, even a scholarly community that considers itself radical may, without noticing it, adopt a particular academic rhetoric and then exclude from discussion those researchers who question this rhetoric even when it claims to understand them. (Oikarinen-Jabai, 2003, p.573)

Oikarinen-Jabai propose dans son article une lettre adressée « à son moi chercheur » par laquelle elle analyse son état en recherche. Cette lettre peut être vue comme un poème qui déclinerait les sensations, les questions, les attentes, et finalement le quotidien d'un individu chercheur. L'art représente ainsi le biais par lequel le chercheur va pouvoir investir les méthodes et les écoles de recherche d'une vision personnelle. L'investissement de cette vision personnelle et sa monstration sont pour moi le propre d'une action documentaire.

Art, as embodied practice, as human communication, and transformative action, supports me when I do research. It also gives me a tool to understand and perform cultural encounters and to open myself to embodied and imaginary realms, allowing the experienced story to flow. (Oikarinen-Jabai, 2003, p.578).

Comme le souligne Shelley Day Sclater (2003), cette posture face à la recherche ne propose pas des textes qui seraient simplement des mots ou du langage – ni même juste un récit – mais bien des « narrations incarnées et vivantes » (Sclater, 2003, p. 622). La question qui a guidé l'ensemble de ce cadre méthodologique repose sur le fait de savoir quelle est la pertinence actuelle de la posture de recherche inspirée de la pensée postmoderne. Exposer cette pertinence relève avant tout d'un grand ménage, il faut dépoussiérer beaucoup d'idées reçues et de confusions, reprendre certaines idées et méthodes<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Il me semble ici important de différencier méthode et méthodologie, comme le proposent Caroline Ramazanoglu et Janet Holland dans leur ouvrage *Feminist Methodology. Challenges and Choices* (2005). Généralement, on entend par méthode une approche de recherche, c'est-à-dire que, plus spécifiquement, le terme renvoie aux techniques et procédures utilisées pour explorer une réalité et produire des preuves (Ramazanoglu et Holland,

### 2.1.2. De la pensée postmoderne à une posture de recherche *inspirée* du postmodernisme.

*What has postmodernism done to qualitative inquiry? I agree with Richardson's (1994) response to this question: "I do not know, but I do know that we cannot go back to where we were". (Richardson et St Pierre, 2005, p. 972)*

Une grande part de la confusion qui règne sur cette posture méthodologique vient de la non différenciation entre la pensée postmoderne et ses applications dans et pour la recherche mises en place, généralement aux États-Unis dans les années 90. Dans un passage de *Feminist Methodology. Challenges and Choices* (2005), Ramazanoglu et Holland exposent de façon synthétique les trois différents pans et périodes de la pensée occidentale que l'on nomme postmodernes.

Postmodernism as a general term has been applied to three main areas (in each of which it has a long and complex history): 1) a movement in art and architecture; 2) the poststructuralist writings of French theorists and philosophers such as Foucault, Derrida, Deleuze and Guattari; and 3) more general theories of late capitalism in which society is designated "post-industrial", "post-Fordist" or "post-modern". The poststructuralist strand has been further developed by thinkers labelled with the more general term "postmodern" (for example, Lyotard, Baudrillard, Rorty). (Ramazanoglu et Holland, 2005, p.84)

Pour comprendre cette ambiguïté, tout du moins les multiples champs investis par la pensée postmoderne, il faut peut-être revenir à la vision du postmodernisme que propose Jean-François Lyotard notamment dans son article « Réponse à la question qu'est-ce que le postmoderne ? » (Lyotard, 1982). Lyotard y décrit le postmodernisme comme une pensée

---

2005). Ces techniques peuvent s'appliquer à différentes méthodologies. Chaque méthodologie s'attache à une ontologie et une épistémologie particulière pour proposer des règles qui indiquent comment proposer un savoir valide d'une réalité (Ramazanoglu et Holland, 2005).

s'opposant à la pensée dominante, un processus qui inscrit la vision du monde dans un mouvement constant entre postmodernité et modernité.

Il n'y a pas de réalité sinon attestée par un consensus entre partenaire sur des connaissances et des engagements. (...) La modernité, de quelques époques qu'elle date, ne va jamais sans l'ébranlement de la croyance et sans la découverte du *peu de réalité* de la réalité, associée à l'invention d'autres réalités. (Lyotard, 1982, p.363)

Pour Lyotard, la pensée postmoderne n'est pas liée spécifiquement à une époque, elle va, au contraire, pouvoir dépasser toute norme et tout cadre établis d'une société donnée. La pensée postmoderne s'incarne alors dans des figures appartenant à toute époque. Ainsi Friedrich Nietzsche peut être considéré comme l'une d'elles notamment avec le principe qu'il développe d'une nécessaire dissociation avec le discours radical dominant (Alvesson et Sköldbberg 2000, p.148). Cette pensée peut donc être investie par toutes et tous à n'importe quelle époque. Cependant, aujourd'hui, lorsque l'on évoque le postmodernisme, on l'associe généralement à une époque et un courant très particulier qui s'est développé en France dans les années 1970 et 1980.

#### **2.1.2.1 La pensée postmoderne**

Il paraît donc important de reprendre les schèmes traditionnels de pensée pour mieux exposer ce que j'entends par pensée postmoderne. La pensée postmoderne à laquelle la plus grande partie des gens se réfère s'est développée en France dès les années 1960 autour de figures comme Jacques Lacan, Roland Barthes ou Michel Foucault. Ces différents penseurs mettent en avant la polysémie comme principe de toute forme de communication. Ce principe dévoile ainsi que le langage n'est pas porteur d'une vérité. Le texte devient alors « a free play with signs, without anchoring in either a producer of texts (subjective) or an external world » (Alvesson et Sköldbberg, 2000, p. 148). Mais c'est dans les années 1970 et 1980 que Lyotard, avec *La Condition postmoderne*, pose les fondements d'une définition de cet ensemble. Cette étude qui porte pour sous-titre « rapport sur le savoir » est une commande du Conseil des

Universités auprès du gouvernement du Québec en 1979. À première vue, donc, ce texte peut paraître contradictoire avec l'idée même du postmodernisme puisqu'il semble proposer un état, une définition de ce que serait le savoir. Le postmodernisme ne serait-il qu'une autre définition du savoir? Proposant d'autres normes, d'autres critères et recréant finalement la dynamique savoir/pouvoir si dénoncée par Michel Foucault et avec lui les penseurs se réclamant du postmodernisme. Lyotard semble conscient de cet apparent paradoxe car il note dès l'introduction :

Reste que le rapporteur est un philosophe, non un expert. Celui-ci sait qu'il sait ce qu'il sait et ce qu'il ne sait pas, celui-là non. L'un conclut, l'autre interroge, ce sont là deux jeux de langage. Ici ils se trouvent mélangés, de sorte que ni l'un ni l'autre n'est mené à bien. (Lyotard, 2005, p.9)

Lyotard interroge donc. Mais il interroge non l'état du postmodernisme, mais la condition postmoderne, c'est-à-dire un état en mouvement, dépendant d'une multitude de facteurs qui rendent impossible son saisissement, et cet impossible saisissement détermine la condition même d'une étude en formation, d'un « rapport sur le savoir » qui ne sait pas et qui pose cette non connaissance comme un geste critique sur toute connaissance déclarée. Cependant Lyotard sent bien l'ambiguïté de cette étude. Je me suis donc reposée en partie sur cet ouvrage pour tenter de circonscrire, à l'échelle la plus petite qui soit et pour la clarté de mon étude, cette « condition postmoderne ». Mais il me semble important de souligner que je le considère comme la cristallisation momentanée d'une pensée évanescence et multiple qui, par la contradiction même qu'il inscrit face aux autres textes de Lyotard (notamment ceux réunis dans *Le Postmodernisme expliqué aux enfants*, 1988), engage à penser l'extrême ouverture qu'offre cette « possibilité » postmoderne.

Avec *La Condition postmoderne*, Lyotard expose peut-être le plus clairement possible les différentes voies qui ont mené à la pensée postmoderne. Il y dresse le portrait de la communauté scientifique moderne, ou plutôt de la société occidentale postmoderne. Lyotard propose une étude sur la condition du savoir dans « les sociétés les plus développées » (p.7) nommées postmodernes qui « désigne l'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles des jeux de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du 19<sup>e</sup> siècle » (p.7). Le point auquel s'attache Lyotard dans cette étude est précisément la fin des

« grands récits » et ses conséquences sur les sciences mais surtout sur la façon de penser et de transmettre les sciences. Pour Lyotard, les transformations sociales, politiques et scientifiques sont intimement liées. Plus précisément, les transformations technologiques modifient autant le savoir que l'État, car le savoir est un outil fondamental de l'État, il devient aujourd'hui une valeur marchande politique et stratégique pour maintenir le pouvoir étatique. C'est la possession de savoir, d'information qui donne le pouvoir contemporain. Cette réflexion est défendue encore aujourd'hui par de nombreux penseurs et artistes (comme Jacques Rancière ou Jean-Luc Godard) qui dénoncent « l'état de guerre » permanent imposant une valeur universelle à l'information (et la médiatisation de connaissances). Plus généralement, cette situation a été analysée par Michel Foucault notamment dans *Surveiller et punir* (1993) sous le terme de panoptique aveugle. En 1979, quatre ans après la parution de l'ouvrage de Foucault, Lyotard propose une analyse parallèle de la société en regardant l'état du savoir, sa condition postmoderne et les transformations qui le nourrissent et qu'il engendre.

Cette pensée naît en réaction à un contexte économique général de la fin des années 1970 mais également au regard de courants philosophiques et idéologiques très précis qui déterminent la représentation du savoir dans la société : d'un côté la pensée de Talcott Parson pour qui « la société forme un tout fonctionnel » (Lyotard, 2005, p.24) et de l'autre celle de Karl Marx pour qui « la société est divisée en deux » (ibid, p.24), cette division nourrit la lutte des classes par la dialectique qu'elle opère. Or « aujourd'hui, plus que jamais, savoir quelque chose de celle-ci [la société], c'est d'abord choisir la manière de l'interroger qui est aussi la manière dont elle peut fournir les réponses » (ibid, p.28). Mais pour Lyotard, la pensée postmoderne n'entre dans aucune des deux propositions de représentations du savoir social présentées ci-dessus car l'État est remplacé par le *soi*.

Chacun est renvoyé à soi. Et chacun sait que ce *soi* est peu.... Le *soi* est peu mais il n'est pas isolé. Il est pris dans une texture de relations plus complexe et plus mobile que jamais. Il est toujours, jeune ou vieux, homme ou femme, riche ou pauvre, placé sur des « nœuds » de circuits de communication, seraient-ils infimes. Il est préférable de dire : placé à des postes par lesquels passent des messages de nature diverse. Et il n'est jamais, même le plus défavorisé, dénué de pouvoir. (Lyotard, 2005, p.30-31)<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> On retrouve cette posture, développée dès 1979 par Lyotard, dans la pensée de Foucault avec notamment son cours au Collège de France de 1982-1983 intitulé *Le Gouvernement de soi et des autres* (Foucault, 2008).

Pour Lyotard, la représentation sociale par le *soi* engage à penser le savoir et surtout sa transmission d'une autre manière. Car précisément, ce *soi* révélé et problématique engage ce qui sera nommé la crise de la représentation. Cette crise naît avec la question de l'Autre.

Marcus et Fisher (1986) ont désigné comme la « crise de la représentation de l'ethnographie »,... la difficulté qu'il y a, pour les chercheurs, à tracer un lien direct entre l'expérience et le récit de cette expérience. Au cours des années 1980, et dans le sillage des théories féministes et post-structuralistes, la croyance en une forme de recherche ethnographique « pure et neutre », indépendante des perceptions intimes du chercheur, a peu à peu cédé la place à l'affirmation subjective de la voix de ce dernier.... Bientôt, il devint manifeste qu'à travers le choix d'un sujet de recherche, de même que par le langage privilégié pour l'analyse, se dégagait un point de vue particulier : un regard teinté par les biais — plus ou moins conscients — du chercheur. (Fortin, 2008, p.228)

Pour George E. Marcus et Mickael M.J. Fisher (1986), la crise de la représentation est une des conséquences des traumatismes intellectuels engendrés par la seconde guerre mondiale. Cette crise touche toutes les disciplines, tous les champs de connaissances, car le nœud du problème tourne autour de la légitimité et de la légitimation des recherches scientifiques. En se référant à *La Condition postmoderne* de Lyotard (2005), Marcus et Fisher montrent que la difficulté de la recherche est devenue de produire des descriptions réalistes de la société.

The task, particularly now, is not to escape the deeply suspicious and critical nature of the ironic mode of writing, but to embrace and utilize it in combination with other strategies for producing realist descriptions of society.... The only way to an accurate view and confident knowledge of the world is through a sophisticated epistemology that takes full account of intractable contradiction, paradox, irony, and uncertainty in the explanation of human activities. This seems to be the spirit of the developing responses across disciplines to what we described as a contemporary crisis of representation. (Marcus et Fisher, 1986, p. 14-15)

Pour Lyotard, la science postmoderne se révèle, avant tout, comme l'expression de la recherche des instabilités. Son objectif premier serait donc de donner à voir ces instabilités constantes qui construisent notre quotidien effectif et réflexif.

L'expansion de science ne se fait pas grâce au positivisme de l'efficience. C'est le contraire : travailler à la preuve c'est rechercher et « inventer » le contre-exemple, c'est-à-dire l'inintelligibilité ; travailler à l'argumentation, c'est rechercher le « paradoxe » et le légitimer par de nouvelles règles du jeu de raisonnement.... Ce qui est suranné n'est pas de se demander ce qui est vrai, ce qui est juste, c'est de se représenter la science comme positiviste, et condamnée à cette connaissance illégitimée, à ce demi-savoir. (Lyotard, 2005, p.88-89)

Ainsi, dans *La Condition postmoderne*, Lyotard construit tout un argumentaire pour défendre la légitimation par la « paralogie » plutôt que par le « consensus universel » privilégié par les chercheurs dits modernes tels que Habermas. Pour Lyotard, le consensus est dangereux car il repose sur la volonté d'établir un discours englobant, lui-même institué par la terreur (ceux qui ne se plient pas aux règles du jeu du discours dominant sont mis « hors-jeu »). Or pour Lyotard cet ensemble ne correspond plus à la culture postmoderne :

Le consensus est devenu une valeur désuète, et suspecte. Ce qui ne l'est pas c'est la justice. Il faut donc parvenir à une idée et à une pratique de la justice qui ne soient pas liées à celles du consensus. La reconnaissance de l'hétéromorphie des jeux de langage est un premier pas dans cette direction. Elle implique évidemment la renonciation à la terreur, qui suppose et essaie de réaliser leur isomorphie. Le second est le principe que, si consensus il y a sur les règles qui définissent chaque jeu et les « coups qui y sont faits », ce consensus *doit* être local, c'est-à-dire obtenu des partenaires actuels, et sujet à résiliation éventuelle. (Lyotard, 2005, p.106-107).

Plus généralement, le langage est perçu comme une « guerre à mener », notamment à travers les jeux de langage. En effet, pour Lyotard « parler est combattre » (id, p.23). Ce combat mené dans et avec l'écriture donne au chercheur qui choisit d'investir cette pensée en posture de recherche, la possibilité d'inscrire son étude comme une action effective et revendiquée comme telle. Je nomme cette action l'action documentaire.



### 2.1.2.2. La posture postmoderne en recherche

La pensée postmoderne, ainsi exposée, est très marquée philosophiquement, politiquement et socialement. Cependant, si elle correspond à une période donnée, elle propose, comme évoqué plus haut, des réflexions qui ont notamment été investies comme des postures face à et pour la recherche.

Cet investissement apporte une nouvelle facette à la pensée postmoderne. Par exemple, si les chercheurs revendiquant une posture postmoderne aujourd'hui se réfèrent plus à Foucault qu'à Lyotard, c'est que Foucault refuse de s'arrêter au principe de déconstruction et propose avant tout de penser comment nous pourrions réinvestir l'histoire et les idées reçues pour proposer des savoirs alternatifs. Il est important de rappeler ici que Foucault n'a jamais voulu s'associer pleinement aux structuralistes ou à la pensée postmoderne ou poststructuraliste. Pour lui, ces deux derniers termes restent incompréhensibles, c'est-à-dire qu'il lui semble impossible d'établir les problèmes auxquels ils se rattachent (Foucault, 2001b, p.1266). Cependant il me semble important dès à présent de nuancer cette prise de position qui paraît reléguer le postmodernisme loin de la pensée de Foucault car, et le début de ce chapitre le montre, il existe de nombreux ponts entre la pensée de Foucault et la posture postmoderne comme on vient de le voir avec la pensée du « soi » chez Lyotard et Foucault, mais plus généralement dans la proposition de penser l'histoire en s'interrogeant sur « ce qu'est aujourd'hui » (Foucault, 2001b, p.1287). Foucault reprend et complète la position de Lyotard (1982) qui regarde la pensée postmoderne avant tout comme une attitude possible face à l'histoire et particulièrement l'histoire des idées. Ainsi pour Lyotard si « une œuvre ne peut devenir moderne que si elle est d'abord postmoderne. [C'est que] le postmodernisme (...) n'est pas le modernisme à sa fin, mais à l'état naissant *et cet état est constant* [je souligne] » (Lyotard, 1988, p.28). La pensée postmoderne de Lyotard tente de souligner les dangers qui existent à faire des arrêts sur l'histoire et la pensée, et c'est ce qui me semble sous-tendre, de façon générale, la pensée de Foucault.

Pour le structuralisme la position de Foucault est plus complexe. Le principal reproche qu'il adresse aux structuralistes c'est d'avoir cherché à proposer une méthode.



Les structuralistes des années cinquante, soixante, avaient essentiellement pour but de définir une méthode qui soit, sinon universellement valable, du moins généralement valable pour toute une série d'objets différents : le langage, les discours littéraires ; les récits mythiques, l'iconographie ; l'architecture... Ce n'est pas du tout mon problème : j'essaie de faire apparaître cette espèce de couche, j'allais dire cette interface comme disent les techniciens modernes, l'interface du savoir et du pouvoir, de la vérité et du pouvoir. Voilà c'est ça mon problème. (Foucault, 2001b, p.404)

Foucault ne s'associe donc pas directement à ce mouvement, mais reconnaît et comprend les problèmes que le structuralisme a soulevé. Car en affichant sa pensée non comme une méthode mais comme un problème, Foucault ouvre précisément une voie dans la façon d'envisager la recherche. Ce que Foucault pointe, c'est la nécessité de dépasser une posture universelle sur un savoir général pour se diriger vers des postures singulières et responsables face à des savoirs localisés. Cette proposition constitue une véritable attitude pour la recherche qui me semble fondamentale pour envisager les savoirs aujourd'hui.

Je remarquerai d'abord qu'au fond, en ce qui concerne ce qu'a été le structuralisme, non seulement – ce qui est normal – aucun des acteurs de ce mouvement mais aucun de ceux qui de gré ou de force, ont reçu l'étiquette de structuraliste ne savait très exactement de quoi il s'agissait. Il est certain que ceux qui pratiquaient la méthode structurale dans des domaines très précis, comme la linguistique, comme la mythologie comparée, savaient ce qu'était le structuralisme, mais, dès qu'on débordait de ces domaines très précis, personne ne savait au juste ce que c'était. (Foucault, 2001b, p.1250)

Avec le recul, Foucault analyse en 1983 le mouvement structuraliste comme le dépassement de la phénoménologie notamment en ce qui concerne le problème du langage. Ainsi, pour Foucault : « il est apparu que la phénoménologie n'était pas capable de rendre compte, aussi bien qu'une analyse structurale, des effets de sens qui pouvaient être produits par une structure de type linguistique, structure où le sujet au sens de la phénoménologie n'intervenait pas comme donateur de sens » (ibid, pp.1253-1254). La phénoménologie et la psychanalyse ouvrent une nouvelle ère quant à la place du sujet dans la recherche. Et c'est cette place du sujet à laquelle Foucault arrive finalement pour penser la question précise qui sous-tend le structuralisme. Avec *Les Mots et les choses*, Foucault met en lumière une question trop souvent mise de côté en recherche : « à quel prix est-ce qu'on peut problématiser et analyser ce qu'est le sujet parlant, le sujet travaillant, le sujet vivant? » (ibid,

p.1262). Foucault met en place une « archéologie du savoir » pour penser le décalage profond qui s'inscrit nécessairement dans toute recherche entre une idée et cette idée prise comme objet de recherche.

Mon problème n'est pas d'étudier l'histoire des idées dans leur évolution, mais plutôt de voir en dessous des idées comment ont pu apparaître tels ou tels objets comme objets possibles de connaissance.... Je fais l'histoire, à un moment donné, de la manière dont se sont établis la réflexivité de soi sur soi et le discours de vérité qui lui est lié (Foucault, 2001b, p.1262 et p.1270)

À travers cette proposition, Foucault cherche avant tout à interroger l'aujourd'hui, non pas comme moment fulgurant de l'histoire mais plutôt pour révéler toute l'instabilité du maintenant : « un jour comme les autres, ou plutôt c'est un jour qui n'est jamais tout à fait comme les autres » (ibid, p.1267). Penser l'aujourd'hui permet de réfléchir l'histoire autrement, non pas dans un rapport frontal au passé mais dans ce rapport nécessairement anachronique, position qu'adopte également Lyotard (1982) dans sa définition de la pensée postmoderne comme une attitude indépendante d'un lieu ou d'une époque. À partir de cet ensemble, Foucault propose d'investir et de penser des savoirs alternatifs liés à la nécessaire localisation des pouvoirs mais ne constituant pas la même entité que ces pouvoirs. Foucault insiste bien sur l'importance de les considérer comme non identiques. Les savoirs alternatifs pour Foucault, dépendent avant tout de l'étude des énoncés. L'analyse des énoncés est le fondement de l'archéologie du savoir.

Le discours est à la fois plénitude et richesse indéfinie. L'analyse des énoncés et des formations discursives ouvre une direction tout à fait opposée : elle veut déterminer le principe selon lequel ont pu apparaître les seuls ensembles signifiants qui ont été énoncés. Elle cherche à établir une loi de la rareté. (Foucault, 1969, p.156)

Selon Deleuze dans son étude sur Foucault (Deleuze, 2004), les énoncés constituent l'élément premier de toute étude. Ils doivent concentrer le lieu de toute recherche car ils posent toute la complexité de la chose dite et du savoir transmis.

Seul compte ce qui a été formulé, là, à tel moment, et avec telles lacunes, tels blancs.... Un énoncé représente toujours une émission de singularités, de points singuliers qui se distribuent dans un espace correspondant.... [De plus] Si les énoncés se distinguent des mots, phrases ou propositions, c'est parce qu'ils comprennent en soi, comme leurs « dérivées », et les fonctions de sujet, et les fonctions d'objet, et les fonctions de concept. (Deleuze, 2004, p.13 et p.18)

Les énoncés ainsi définis posent toute la force de ce que Foucault entend par archives. Cette pensée de l'archivage constitue l'un des deux pans essentiels de la pensée foucauldienne quant aux méthodes de recherche, le second pan étant la cartographie. Si Foucault affirme n'avoir jamais écrit que des fictions (Deleuze, 2004, p.128), pour lui, écrire c'est avant tout cartographier. Ainsi, dans cette logique, l'écriture devient, en elle-même, un outil d'analyse, car précisément l'écriture constitue une action effective.

Foucault ne se contente pas de dire qu'il faut repenser certaines notions, il ne le dit même pas, il le fait, et propose ainsi de nouvelles coordonnées pour la pratique.... D'où la triple définition d'écrire : écrire, c'est lutter, résister; écrire, c'est devenir; écrire, c'est cartographier. (Deleuze, 2004, p. 38 et p.51)

Ainsi, selon Deleuze, Foucault pose des questions fondamentales pour la recherche contemporaine, à travers sa vision originale tant de l'archive que de la cartographie (et donc de l'écriture) et *via* ses propositions méthodologiques :

Quels sont les nouveaux types de luttes, transversales et immédiates, plutôt que centralisées et médiatisées? Quelles sont les nouvelles fonctions de l'« intellectuel », spécifique ou « singulier » plutôt qu'universel? Quels sont les nouveaux modes de subjectivation, sans identité plutôt qu'identitaires? C'est la triple racine actuelle des questions Que puis-je? Que sais-je? Que suis-je?...Le savoir, le pouvoir et le soi sont la triple racine d'une problématisation de la pensée. (Deleuze, 2004, pp.123-124)

Selon Alvesson et Sköldberg (2000) l'apport méthodologique de Foucault réside précisément dans le fait qu'il ait concentré ses recherches sur la relation intime qui se noue entre pouvoir et savoir (p.223).

Foucault's project aims not at separating truth (science, knowledge) from ideology (roughly identified as prejudices, misconceptions), but at disclosing the mechanisms whereby the "policy of truth" is constituted in a power-knowledge relationship. (p.227)

La subjectivation chez Foucault devient un processus complexe, elle ne peut pas être directement rattachée à ce que les penseurs postmodernes entendent du sujet. Si pour les postmodernes, le sujet est généré par les discours, chez Foucault le sujet n'est pas une construction sociale *a priori*, mais une construction du soi, réfléchi par le soi tout en étant aussi une construction dépendant des formes du pouvoir/savoir dont elle révèle la structure (p.230).

Pour Foucault, la parole passée, incarnée, devient la matérialité d'un discours procédant nécessairement par manques, par fragments, et la visibilité d'une perte qui font des mots des événements mémoriels. Le discours pour Foucault (1971) constitue ainsi le propre d'une parole « actante » qui stimule un gouffre, une brèche dans le temps et la pensée. C'est précisément ce manque sans cesse activé qui révèle la matérialité politique, quotidienne, profondément présente, de tout discours.

Le discours ce n'est pas simplement ce qui traduit les luttes ou les systèmes de domination, mais ce pourquoi, ce par quoi on lutte, le pouvoir dont on cherche à s'emparer.... Le discours n'est guère plus que le miroitement d'une vérité en train de naître de ses propres yeux ; et lorsque tout peut enfin prendre la forme du discours, lorsque tout peut se dire et que le discours peut se dire à propos de tout, c'est parce que toute chose ayant manifesté et échangé leur sens peuvent rentrer dans l'intériorité silencieuse de la conscience de soi. (Foucault, 1971, pp.12-52)

Les discours chez Foucault permettent donc de faire ressortir la détermination culturelle mais aussi le contexte politique de tout énoncé. Ce type d'analyse donne alors la possibilité de faire réfléchir aux applications effectives des discours pour penser un événement, un problème ou une personne.

No method has privileged status. But a postmodernist position does allow us to know "something" without claiming to know everything. (Richardson et St Pierre, 2005, p.961)

Cette pensée performative et cet ensemble de particularités font que la pensée de Foucault se trouve investie par de nombreuses postures de recherche.

Foucault could have been connected to postmodernism (if one emphasizes the philosophy of the subject and the anti-utopian attitude) or alternatively to critical theory (both are characterized by resistance against ego-administration and processes of rationalization). Foucault and early (gloomier) Frankfurt school could be combined, while Habermas' (more positive) communication theory could signify another position and so. (Alvesson et Sköldberg, 2000, p. 235)

La pensée postmoderne investie comme posture de recherche avec pour référence première Foucault prend donc une tonalité particulière et se rattache généralement à un but précis : critiquer la pensée dominante en proposant une étude qui sort des normes académiques établies pour faire repenser ces normes et proposer d'autres possibilités discursives et représentatives. Un article d'Elizabeth Adams St Pierre (2002) explique l'importance de cette ouverture qu'offre le postmodernisme par et pour la recherche. Dans son article intitulé « Science rejects Postmodernism », publié dans *Educational Researcher* (2002), St Pierre répond au rapport du conseil national de recherche des États-Unis qui exclut le postmodernisme pour regarder la science dans la recherche comme positiviste et la méthodologie comme quantitative (St Pierre, 2002). Ces définitions rejettent, selon St Pierre, tout un pan de la recherche en mettant de côté une série de pensées et de populations (notamment les théories féministes, queer, postcoloniales, postructuralistes). Si la posture postmoderne correspond plus à certains sujets de recherche qu'à d'autres<sup>6</sup>, St Pierre montre pourtant l'importance du postmodernisme dans la recherche en général pour porter et mettre en lumière des interrogations et des populations souvent délaissées par la recherche traditionnelle.

Ainsi les pensées postmodernes investies par la recherche proposent avant tout une posture épistémologique: un espace d'échange et d'analyse souple et ouvert qui permet de

---

<sup>6</sup> Certaines recherches reposant dans leurs sujets mêmes ou leurs objectifs sur les notions fondamentales du postmodernisme comme le pluralisme, la polysémie ou la recherche des instabilités.

donner une voix à des pensées et des théories qui n'entrent pas dans les cadres académiques établis.

The difficulty in rejecting postmodernism, however, is that it is a very supple category that includes diverse and contradictory categories that resist, refuse and subvert the category. (St Pierre, 2002, p.25)

En référence à Michel Foucault, St Pierre montre la nécessité de ne pas penser une seule vérité d'une seule manière (St Pierre, 2002). Mais cet important mouvement critique est sans cesse nié par des rapports officiels qui visent à mettre en place, selon St Pierre, un système centralisé découlant d'une même pensée et d'une même méthodologie. Ces systèmes sont analysés par St Pierre, et toujours en référence à Foucault, comme des « pouvoirs disciplinés » qui font de la recherche un outil supplémentaire de contrôle et d'exclusion.

### **2.1.2.3 Positions politiques**

La posture méthodologique postmoderne met donc souvent en lumière une position politique dans la recherche. Beaucoup des chercheurs choisissant d'affilier leur méthodologie au postmodernisme revendiquent en effet ce choix comme politique et critique. Or les penseurs postmodernes des années 1980 ne revendiquent pas tous ce positionnement politique; au contraire, certains, comme Lyotard, s'opposent aux théories critiques. Cependant, l'investissement des discours (en recherche ou ailleurs) par la posture postmoderne semble avoir une portée politique importante. Les discours, tels que nous venons de les voir pensés par Foucault, deviennent un lieu d'échange premier mais aussi un lieu d'exploration et de lutte (Richardson et St Pierre, 2005, p.961) car « what something means to individuals is dependent on the discourses available to them » (p.961). Dans cette perspective, le langage ne reflète pas une réalité sociale mais produit un sens et crée littéralement cette réalité. Ainsi, pour Foucault, nous sommes condamnés à donner du sens, mais le fait de mettre en avant ce sens déterminé et déterminant de tout discours devient une véritable posture politique. Dans cette dynamique, l'attitude postmoderne ne peut pas se

détacher d'une certaine critique sociale et politique. Les postures postmodernes reposent nécessairement sur une prise de conscience, une responsabilité face aux discours quotidiens. Une attitude qui fait de la recherche un espace et un temps nécessaires à la compréhension de tout événement et de tout énoncé.

L'ensemble de cette posture de recherche repose sur la volonté de montrer que le travail du chercheur est avant tout un lieu de responsabilité et d'action morale et politique (Richardson, 1990). Cette responsabilité et cette action se retrouvent dans le langage employé dans les textes proposant ces recherches.

Civic discourse about social identity, social goals, and societal transformation is largely constituted through social scientific language.... At issue, then, is not the presence of social scientific narratives and rhetorics but *what* kind(s) of social-scientific representation do we foster, and with what consequences for whom.... Writing is, thus, not opposed to practice but *is* a political practice.... We choose how we write. Those choices have poetic, rhetorical, ethical, and political implications. (Richardson, 1990, p.63-64)

Un article collectif d'Ellis, Bochner, Richardson, Denzin, Lincoln, Morse et Pelias, (2008), est particulièrement révélateur de la posture politique qu'adoptent les chercheurs se définissant par leurs recherches dans la lignée de la pensée postmoderne. Cet article se présente comme le récit d'une conférence commune que donnent les auteurs. La conférence se décompose en cinq temps autour de six questions : 1. Comment chacun des chercheurs présents en est-il arrivé à la recherche qualitative? 2. Quel a été le moment épiphanique qui les a fait basculer dans la recherche qualitative? 3. Ont-ils eu des questionnements et des crises éthiques au cours de leurs recherches qualitatives? 4. Ont-il un texte préféré en recherche qualitative et pourquoi? 5. Comment pourraient-ils caractériser l'étape actuelle de la recherche qualitative? 6. Quel sera le plus grand défi de la recherche qualitative au cours des dix prochaines années?

Toutes ces questions révèlent la relative jeunesse de la recherche postmoderne. Elles montrent également son (auto) questionnement constant et son profond rapport avec le milieu politique, social et culturel dans lequel elle s'insère. Si ces questions sont toujours actuelles c'est que ce type de recherche est toujours en construction. Une construction qui interroge le quotidien et qui s'y adapte pour mieux le révéler, l'interroger et le donner en partage. La



force politique de la pensée postmoderne investie par la recherche est ainsi peut-être de proposer une infinie liberté, celle de sortir des cadres et des normes pour créer une nouvelle forme de pouvoir/savoir en perpétuelle définition. La pensée postmoderne en recherche ouvre avant tout sur une multitude de libertés que Ramazanoglu et Holland (2005) tentent d'énumérer de façon presque exhaustive.

Freedom from scientific method: questioning connections between knowledge, rationality and truth/reality. Freedom from binary thinking: deconstructing oppositional categories. Freedom from knowing self: decentring subject. Freedom from essential identities: celebrating multiplicities, fragmentation and flux. Freedom from universality and ethnocentrism: playing language games with local truths. Freedom from material embodiment: regarding the body and sexuality as socially constituted. Freedom from power as possession: understanding power as productive. (Ramazanoglu et Holland, 2005, p.83)

Cette liberté investie et rendue visible met en avant la responsabilité même du chercheur dans la recherche, qui s'avère être le troisième grand thème qui a guidé la constitution de mon cadre méthodologique.

### **2.1.3. De la responsabilité du théoricien-créditeur**

*The core of postmodernism is the doubt that any method or theory, any discourse or genre, or any tradition or novelty has a universal and general claim as the "right" or privileged form of authoritative knowledge. (Richardson et St Pierre, 2005, p.961)*

#### **2.1.3.1. Le pluralisme**

Pour rendre visible cette multiplicité libératrice et engageante, les recherches s'inspirant de la pensée postmoderne posent un principe découlant de cette pensée : le pluralisme. Pour Alvesson et Sköldberg (2000) ce principe de pluralisme constitue l'un des fondements de toute posture postmoderne pour la recherche. Selon eux, il n'y a pas à proprement parler de méthode postmoderne. Ce qui va définir une posture postmoderne, ce sont un certain nombre de structures intellectuelles interprétées comme de véritables questions face à la recherche,



mais plus généralement face au savoir et à la transmission de ce savoir. Ces structures ont permis à des chercheurs de définir une posture qui ouvre de nouvelles voies pour la recherche.

Specifically, poststructuralism [entendu ici de façon générique et s'assimilant au postmodernisme] suggests two important ideas to qualitative writers. First, it directs us to understand ourselves reflexively as persons writing from particular positions at specific times. Second, it frees us from trying to write a single text in which everything is said at once to everyone. (Richardson et St Pierre, 2005, p.962)

Ces nouvelles voies découlent de principes, en plus du pluralisme, évoqués par Lyotard dans *La Condition postmoderne*, comme les jeux de langage, le refus du consensus ou la recherche des instabilités. Ces principes reprennent l'idée que la frontière entre un fait et la fiction est devenue (ou tout du moins s'affirme) floue, le lecteur a un rôle capital à jouer dans la recherche et le texte doit rester ouvert à différentes interprétations (Alvesson et Sköldbberg, 2000). Par exemple, dans son livre *A Thrice-Told Tale* (1992), Margery Wolf présente trois textes, trois facettes, d'une même étude pour penser l'écriture ethnographique entre une poésie et une politique de la culture (Wolf, 1992). Un de ces textes est une fiction, les deux autres sont des notes de recherche et des entretiens présentés et commentés. Ces trois textes permettent une vision plurielle et profonde de la situation en 1960 du petit village de Peihotien au nord de Taiwan (objet d'étude de l'auteure).

Ces idées et cet exemple, qui remettent en cause le langage comme évidence et qui se résument dans le principe de polysémie, constituent l'un des apports fondamentaux de la pensée postmoderne pour la recherche. Ainsi, pour de nombreux auteurs tels Ellis et Bochner (1999, 2000, 2003), la pensée postmoderne permet de comprendre que les fondations de l'épistémologie traditionnelle étaient faillibles. L'idée radicale ici c'est que le langage n'est plus perçu comme univoque, mais au contraire comme métaphorique, ambivalent, évasif et constitutif d'un point de vue culturel, social et politique (Alvesson et Sköldbberg, 2000, p.151).

Postmodernist and poststructuralist researchers draw attention to the problems surrounding the way theories are constructed, their assumption, their rhetorical strategies

and their claims to authority.... The very idea of truthful representation and interpretation is problematized, and it is claimed that social science cannot in fact reflect "reality". (Alvesson et Sköldbberg, 2000, p.152)

Dans cette lignée, pour Ellis et Bochner :

No strong case could be made that human knowledge was independent of the human mind. All truths were contingent on the describing activities of human beings. No sharp distinctions could be made between facts and values. (Ellis et Bochner, 2000, p.747)

Ellis et Bochner montrent ainsi à quel point la vie et la recherche sont profondément associées. Dans cette perspective, Bochner explique l'importance d'assumer l'effet thérapeutique des récits tant pour l'auteur que pour le lecteur. Il pose le souci et l'empathie comme des sources de connaissance aussi valables que celles reconnues traditionnellement par l'académie (ouvrages, expériences scientifiques, etc.). Cette pensée permet de faire de la recherche une véritable attitude qui réinterroge les règles sous-tendant les institutions scientifiques et même sociales.

Cette pensée est fondamentale, elle investit tous les champs de la société. Par exemple, *Boost Project* (2008) de Caroline Plummer, Sylvie Fortin et Ralph Buck<sup>7</sup>, est une autoethnographie dont l'objectif est de comprendre mais aussi de transcrire une expérience de vie. Les auteurs, et plus spécifiquement la danseuse Caroline Plummer, ont conçu cette recherche au sein d'un projet plus large : le « boost project » qui correspond à toute une série d'actions et de décisions visant à réinvestir le corps, malade, de Caroline Plummer. L'auteure enregistre son expérience somatique « avant, pendant et après l'opération » (p.5) qu'elle doit subir à la suite de la découverte d'une seconde tumeur maligne dans un de ses poumons déjà opéré pour un cancer deux ans auparavant. Le projet dépasse le cadre de la recherche, c'est une expérience de vie, une posture face à la vie que Caroline Plummer nous propose. Dans cette vision, l'écriture créative permet de rendre compte d'un enregistrement qui, pour l'auteure, « évoluera en une ethnographie médicale incarnée » (p.5) grâce à une collecte de données *via* un journal, des observations et des poèmes. L'écriture créative prend ici sa place

---

<sup>7</sup> Sylvie Fortin et Ralph Buck ont été les professeurs qui ont encadrés Caroline Plummer durant son autoethnographie ainsi que pour la rédaction de l'article.

de méthode opérationnelle à tous les niveaux de la recherche. L'écriture est ainsi le moyen pour l'auteure de collecter des données, d'en proposer une analyse et de transmettre l'ensemble. Cette multiplicité d'opérations fait partie de l'intégration du processus d'écriture au projet. Comme le note l'auteure (p.5), le processus d'écriture entre dans l'acte d'enregistrer. Et si « un récit ne peut pas représenter totalement l'expérience elle-même » (p.5), il permet d'en montrer la lecture, la mémoire et la médiation. Il permet de montrer comment l'auteure a investi cette expérience. Finalement le processus d'écriture représente la pierre angulaire de la volonté de l'auteure de réinvestir son corps. L'écriture entre ainsi dans le projet général qui vise à « ré-entrer dans mon corps de temps en temps, revendiquer qu'il m'appartient et en raconter l'histoire » (p.6). L'écriture créative permet ainsi autant de réaliser que de garder la mémoire du projet. L'auteure propose donc un point de vue assumé volontairement positif sur un texte ouvertement parcellaire parce qu'il participe à un projet plus grand : celui de vivre. Le texte ouvre sur une pensée fragmentaire et fragmentée, une pensée plurielle et personnelle, une pensée postmoderne.

La pensée postmoderne semble ouvrir une nouvelle aire dans la recherche sous trois postulats principaux comme les rappellent Lincoln et Denzin (1994).

The qualitative researcher is not an objective, authoritative, politically neutral observer standing outside and above the text.

The qualitative researcher is « historically positioned and locally situated [as] an all-too-human [observer] of the human condition ». [Meaning is] « radically plural, always open, and... there is politics in every account » (Bruner, 1993, p.1 cité par Denzin et Lincoln, 1994, p.576).

Cet ensemble est notamment synthétisé par George Marcus et Etan Saka sous le terme d'« assemblage » (Marcus et Saka, 2006). Pour ces deux auteurs, l'assemblage, en référence à Gilles Deleuze et Félix Guattari, « is a sort of antistructural concept that permits the researcher to speak of emergence, heterogeneity, the decentred and the ephemeral in nonetheless ordered social life » (Marcus et Saka, 2006, p.101).

Pour résumer, trois grandes actions des chercheurs dits postmodernes sont désignées par Alvesson et Sköldberg (2000) sous les termes d'introspection, d'interprétation anti-objective et de déconstruction. Ces trois actions vont regrouper différents principes de recherche et de

transmission de recherche. Ainsi, les auteurs développent les principes repris d'Ehn et Löfgren (1982) comme ceux de *perspectivization*, de *contrasting* ou de *dramatization* qui visent tous le même objectif : replacer la recherche non seulement vis-à-vis de sa structure et de son contexte mais aussi en regard de contradictions internes et externes qui la situent, la déterminent et la relativisent (Alvesson et Sköldberg 2000). Ces principes visent à mettre en avant un point de vue mais aussi des ambivalences, des différences et des divergences, qui construisent le projet afin de montrer la nécessité de relativiser constamment l'autorité du chercheur en la mettant en rapport avec d'autres voix. Les textes qui se revendiquent du postmodernisme s'opposent, dans cette perspective, à toute méthode totalisante (ou *methodolatry*<sup>8</sup>). Les textes postmodernes jouent plus sur l'ouverture, les interprétations parallèles, les différentes perspectives et les métaphores.

Pour les chercheurs adoptant la posture postmoderne, le langage est une construction sociale déterminant toute pensée qui doit être déconstruite. Le langage se fait le révélateur d'une pensée, d'un mode conceptuel, il dégage en lui-même un premier point de vue tout aussi important que l'idée exposée.

Language is how social organization and power are defined and contested and the place where one's sense of self – one's subjectivity – is constructed (Richardson et St Pierre, 2005, p.961).

Le problème devient alors, selon Alvesson et Sköldberg (2000) :

As language provides an unstable foundation rather than a collection of stable building-blocks upon which to build theories, the question is how high one should try to build – at least if one still maintains some idea about an empirical base and about theory's links (however tenuous) with 'reality'. (p.193)

Ainsi, une des applications du pluralisme fondant, entre autres, la posture de recherche inspirée de la pensée postmoderne est nommée « authorship and linguistic sensitivity » (Alvesson et Sköldberg, 2000, p.192). Ces notions s'arrêtent particulièrement sur la forme

---

<sup>8</sup> La notion de *methodolatry* est notamment développée par Janesick (1994). Pour l'auteure, la mise en avant d'une méthode amoindrit le discours proposé ou cache l'absence de discours.

même qu'adoptent les recherches découlant de la pensée postmoderne. Le style du texte de la recherche a donc une importance capitale. Pour les chercheurs s'inspirant du postmodernisme, la visibilité de leur présence au sein des textes est fondamentale. Cette visibilité s'attache à montrer la recherche comme un « simple » point de vue, mais elle se construit aussi dans la proposition d'un texte ouvert, reposant sur des ambiguïtés, mais surtout faisant appel à l'interprétation du lecteur. Alvesson et Sköldberg (2000) évoquent ainsi différents styles d'écriture comme écrire « à la façon de » confessions ou sur le mode impressionniste (catégories reprises à John Van Maanen dans son ouvrage *Tales of Field. On Writing Ethnography*, 1988) qui ouvrent un dialogue entre le chercheur et le lecteur. Pour eux : « The author is made visible and the reader is compeled to become involved » (p.192). Car le plus important, c'est que le chercheur, affichant cette ouverture, endosse la responsabilité de la proposition sans se cacher derrière des procédures méthodologiques ou les conventions d'écriture dominantes.

Cette pleine responsabilité pose aussi une question fondamentale pour la recherche s'appuyant sur la pensée postmoderne : celle de la place de l'Autre. Qui est l'Autre dans la recherche et, à plus forte raison, dans la recherche en sciences humaines? Qui est l'Autre et comment le montrer, lui donner une voix au sein même de la recherche? Dans son texte « Working the Hyphens. Reinventing Self and Other in Qualitative research », publié dans le *Handbook of Qualitative Research* (1994), Michelle Fine soulève précisément ces questions à propos de la place de l'Autre dans la recherche à partir de la notion de trait d'union.

Rupturing narratives allow us to hear the uppity voices of informants and researchers who speak against structures, representations, and practices of domination. In these texts, researchers are working the hyphen, reconciling the slippery constructions of Self and Other and contexts of oppression in which both are invented. (Fine, 1994, p.78)

### 2.1.3.2. Ethnographies alternatives et écritures créatives<sup>9</sup>

*Once the anonymous essay became the norm, then the personal, autobiographical story became a delinquent form of expression.*  
(Ellis et Bochner, 2000, p.739)

L'investissement de la pensée postmoderne par les chercheurs prend différentes formes et joue sur différents plans. Ceci est particulièrement difficile à exposer car bien souvent les différents plans sur lesquels jouent les recherches qui se revendiquent du postmodernisme se confondent et les textes théoriques présentant ces types de recherche ne font généralement pas de différenciation. De plus, et pour ajouter à cette complexité, ce type de recherche étant, comme nous venons de le voir, relativement jeune (fin des années 1980) et par principe fondé sur l'ouverture, beaucoup de chercheurs inventent leurs propres termes pour qualifier leur méthode et en font bien souvent un terme chapeau, englobant l'ensemble des méthodes dites postmodernes, qui correspond plus à leur propre démarche qu'à une vision d'ensemble. Cependant depuis 2000, quelques études synthétiques ont tenté d'organiser cet ensemble en proposant une histoire, une catégorisation et des critères de validation de ces méthodes. Une des propositions exemplaire de ce type d'études est l'ouvrage de Carolyn Ellis intitulé *The Ethnographic I. A Methodological Novel about Autoethnography* (2004). La force de ce livre est sa forme même car elle pose toute la complexité des rapports que l'autoethnographie peut entretenir avec la recherche et la société. C'est donc la forme de l'ouvrage qu'il m'importe ici de présenter, de décomposer et d'analyser. Cet ouvrage se présente comme un roman : Ellis nous y fait le récit d'un séminaire qu'elle donne sur l'autoethnographie. Cette forme de texte permet de mettre en avant autant les théories qui sous-tendent l'autoethnographie que les réactions que cette méthode suscite et les questions qu'elle entraîne, qu'elles soient métaphysiques, éthiques et méthodologiques pour l'auteure ou pratiques pour les élèves. Ce faisant l'ouvrage, constituant déjà une mise en abyme d'une autoethnographie étudiant l'autoethnographie, présente autant cette méthode que les critiques qu'elle soulève et met en avant son originalité pour la recherche. Un passage est ici particulièrement révélateur de ce processus, il se situe au début de l'ouvrage dans le premier chapitre (chaque chapitre

---

<sup>9</sup> Appeler aussi *writing inquiry* : recherche narrative (terme utilisé par Lucie Sauvé (2005) à des fins de traduction pour *writing inquiry*).

représente un cours). Entre les pages 31 et 52, Ellis expose une introduction à l'autoethnographie en la présentant comme un choix, une posture face à et pour la recherche, et en montrant les différentes approches. Les étudiants réagissent et posent des questions qui permettent d'affiner la définition mais aussi de montrer la complexité d'intégrer ce type de méthode à la recherche. Ce prélude annonce la forme que prendra l'ensemble de l'ouvrage qui se présente constamment comme une co-construction. Les étudiants et les invités lors du séminaire<sup>10</sup> sont clairement désignés comme les co-auteurs de l'ouvrage, Ellis proposant avant tout une synthèse de l'ensemble de leur propos, réflexions et contestations. Un passage est lui aussi révélateur de ce procédé, il s'intitule « Artful autoethnography » et est présenté comme « a friendship interlude ». Ellis y reprend une conversation qu'elle a eu avec Karen Scott-Hoy sur le rapport entre art et autoethnographie (Karen ayant fait une peinture autoethnographique) sous forme de dialogue plus poétique, tout du moins plus distancié en mettant l'ensemble à la troisième personne et non plus à la première. L'ensemble de l'ouvrage travaille ainsi à figurer ces ponts entre art et recherche, art et société pour réfléchir la pratique artistique comme lieu et moyen de recherche.

Dans cette même perspective, un autre article paraît ici capital; il est tiré du *Handbook of Qualitative Research* (2000), et s'intitule « Autoethnography, personal narrative, reflexivity ». Ellis et Bochner y proposent une synthèse de l'ensemble des méthodes relevant de la posture postmoderne sous les deux termes du titre : autoethnographie d'une part, et récit personnel d'autre part. Dans une sous-partie intitulée « What is autoethnography? » les auteurs énumèrent en trois pages et sur deux colonnes toutes les méthodes qui se rattachent à une posture postmoderne investie par la recherche. Ainsi se retrouvent côte à côte « personal narratives, short stories, personal essay or ethnography, reflexive ethnography, experimental ethnography, narrative ethnography, autobiographical ethnography, narrative inquiry... ». La liste est longue et à chaque terme correspondent un ou plusieurs auteurs. Pour autant, Ellis et Bochner expliquent que « perhaps the loose application of the term autoethnography only signifies a greater tolerance now for the diverse goals of ethnography and a better understanding of the fallibility and indeterminacy of language and concepts » (Ellis et Bochner, 2000, p.742-743). Et les auteurs de préciser que le terme d'autoethnographie est

---

<sup>10</sup> Le septième cours se voit par exemple honoré de la présence de Laurel Richardson pour présenter le thème « Writing as inquiry ».

devenu le terme choisi pour désigner cet ensemble de « describing studies and procedures that connect the personal to the cultural » (ibid, p.740).

À la suite de cet article, Sylvie Fortin et moi en sommes arrivées à deux catégories qui pourraient différencier et regrouper l'ensemble de ces textes, développant des méthodes issues de la posture postmoderne en recherche. Nous avons choisi le terme chapeau de PAC (Pratique d'Analyse Créative) pour regrouper l'ensemble de ces méthodes. Il est certain qu'il nous a été difficile d'être exhaustives et que ce choix de nom et de catégories découle des écrits que nous avons réussi à collecter. Nous avons tenté de traduire par ces catégories la réflexion qui nous a habitées face à ce bouillonnement de propositions, car quelque chose nous a semblé clair sans être jamais vraiment énoncé : certaines méthodes, dans leur appellation même, mettent l'accent plus sur la démarche de la recherche proposée, quand d'autres s'attachent à la forme d'écriture de la proposition. Des textes vont ainsi définir, proposer, une démarche, quand d'autres vont investir des formes d'écriture. Ces catégories, reprenant celles proposées de façon tacite par Ellis et Bochner dans leur texte, sont très superficielles et beaucoup des études inspirées de la pensée postmoderne relient évidemment les deux mais, dans les faits, des textes qui se qualifient d'autoethnographies, ou d'ethnographie expérimentale, critique ou encore autobiographique, ne se présentent pas comme des textes définis comme récits, histoires ou encore poèmes. D'un côté nous avons des textes que nous regroupons sous le terme d'« ethnographies alternatives », de l'autre des textes regroupés sous celui d'« écritures créatives ». Cependant il est important de comprendre que le fait de différencier la forme et la démarche ne change pas le fond. Tous ces textes visent à ce que le lecteur occupe une place essentielle dans la recherche, il n'est plus là pour penser « sur » un sujet proposé mais pour penser « avec » les textes (Ellis et Bochner, 2000). Par la forme et la démarche de ce type de recherche le lecteur fait partie intégrante de l'étude.

La forme des études proposées joue un rôle fondamental dans cette posture méthodologique. Un article est ici révélateur et permet de montrer le glissement constant des deux grandes catégories auxquelles j'ai fait référence plus haut : les ethnographies alternatives et les écritures créatives. L'article est celui dont j'ai déjà parlé et que proposent Ellis et Bochner pour le *Handbook of Qualitative Research* (2000). Cet article adopte une forme très particulière qui traite elle-même du sujet exposé. L'article se compose comme une



histoire : celle de l'écriture de cet article. Les auteurs entremêlent histoire personnelle, contexte d'écriture et textes théoriques sur le sujet de l'article : l'autoethnographie. La trame de l'article est la rencontre entre Carolyn Ellis et une de ses futures étudiantes commençant une autoethnographie : Sylvia Smith. On assiste ainsi au passage entre position méthodologique traditionnelle en recherche qualitative et engagement dans une posture postmoderne en recherche. Le glissement que suit l'étudiante nous permet de comprendre la rupture que propose l'autoethnographie pour la recherche qualitative. Une rupture qui s'organise par rapport à l'acte même de recherche mais aussi, et surtout, par rapport à l'idée que l'on se fait du chercheur/auteur/théoricien en recherche qualitative. Les différentes rencontres entre Carolyn Ellis et Sylvia Smith sont ponctuées de passages écrits plus théoriques toujours amenés par la narration principale. Ainsi l'article s'ouvre sur une conversation téléphonique entre les deux auteurs au cours duquel Arthur Bochner lit sa proposition d'introduction à l'article que nous sommes en train de lire nous-mêmes. Par la suite nous assisterons, tout comme Carolyn Ellis et Sylvia Smith, à une conférence d'Arthur Bochner dans laquelle il développe longuement d'où vient l'autoethnographie, théoriquement, méthodologiquement mais aussi idéologiquement. Il commence notamment par une description synthétique de ce que signifie et engage l'autoethnographie en recherche :

Autoethnography is an autobiographical genre of writing and research that displays multiple layers of consciousness, connecting the personal to the cultural. (Ellis et Bochner, 2000, p.739)

Par la suite, Arthur Bochner sera amené à répondre à des questions de l'assistance, ce qui lui permettra d'exposer tant les attaques faites à ce type de méthodologie (comme le jeu sur les sentiments ou l'impossible validation qu'entraîne ce type d'écrit), que les réponses possibles et argumentées. La narration qui encadre et présente ces passages permet d'en donner un synthèse, mais surtout, elle permet de montrer au lecteur une application directe de ces propos et théories exposées : la narration constituant elle-même une autoethnographie sur les approches autoethnographiques et les écritures créatives en recherche qualitative<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> La forme de cet article a été la principale source d'inspiration pour composer l'article que j'ai écrit avec Sylvie, placé en appendice D, c'est grâce à lui que nous avons opté pour les différents dialogues qui structurent l'argumentation.

Cette « forme d'expression délinquante » (ibid, p.734) permet de faire du chercheur un personnage de l'histoire présentée, révélant ainsi la nécessaire fiction qui entoure tout texte, tout « récit » présentant une recherche. La monstration du « je » et donc du temps et du contexte d'écriture du texte permet de sortir du rapport d'autorité imposé par les essais ou réflexions anonymes présentés comme vérité générale car émanant d'une instance qui ne semble pas humaine mais académique.

We need a form that will allow readers to feel the moral dilemmas, think with our story instead of about it, join actively in the decision point that define an autoethnographic project, and consider how their own lives can be made a story worth telling. (p.735)

Écrire et se présenter comme le personnage central de la recherche revendiquée elle-même comme récit, permet de sortir d'un rapport à sens unique imposé par la forme académique. Dans les écritures créatives, ou les autoethnographies, deux personnes se racontent leur histoire, ou tout du moins l'une expose son expérience à l'autre, la donnant en partage à voir et à réfléchir. Ainsi pour Carolyn Ellis, le processus de l'autoethnographie pourrait se résumer comme suit :

I start with my personal, life. I pay attention to my physical feelings, thoughts, and emotions. I use what I call systematic sociological introspection and emotional recall to try to understand an experience I've lived through. Then I write my experience as a story. By exploring a particular life, I hope to understand a way of life, as Reed-Danahay says.... The goal is also to enter and document the moment-to-moment, concrete details of life. That's an important way of knowing as well. (Ellis et Bochner, 2000, p.737)

Ces différentes façons d'appréhender l'autoethnographie mettent en avant le travail nécessaire à faire autour de l'accessibilité et de la lisibilité des textes de recherche. Pour Bochner ce point est capital. L'accessibilité au texte permet de faire du lecteur un véritable participant de la recherche en instaurant une possibilité de dialogue, si indirect soit-il, avec l'auteur. Ce type de lien privilégie un engagement des deux côtés du texte (à la conception tout comme à la réception). Avec cette posture, l'écriture est ainsi révélée comme le moyen et l'expression de la recherche, et cela autant pour les textes valorisant la démarche que ceux se

concentrant sur la forme. Pour résumer, entre la volonté de mettre en avant la démarche qui conduit la recherche et celle de se concentrer sur la forme que va prendre cette recherche, il y a un choix d'exposition qui repose sur le rapport que tisse le chercheur entre l'art et la science. Ce choix répond à des questions dont doit nécessairement être conscient le chercheur, comme par exemple : De quelle instance le chercheur se sent-il le plus proche? Vers quel pôle veut-il pousser sa recherche? Finalement, il s'agit toujours de la même question qui revient : Que cherchons-nous à donner à voir et à réfléchir *via* nos études?

Beaucoup de chercheurs continuent et continueront à s'opposer à ce type de recherche. D'une manière générale, les systèmes d'éducation ont du mal à voir et à reconnaître la pertinence de ces postures dans leur vision et leur description de la recherche. Cette attitude est notamment due à la difficulté qu'il y a à saisir « l'essence » du postmodernisme. Par principe, le postmodernisme ne s'affirme pas comme une catégorie ou une vision du monde mais au contraire ouvre la voie à la multitude. Cette multitude est souvent jugée comme du relativisme extrême qui ne permet de poser ni des fondements pour la recherche, ni de validité effective pour les recherches menées sous cet angle d'approche. Cependant, St Pierre note, dans un article en réponse à ce type d'accusation (St Pierre, 2000), que la richesse et la force des postures postmodernes investies par la recherche se trouvent justement dans un entre-deux, une impossibilité, un défaut (positif) de catégorisation.

Postmodernism dispute the assumptions that produce objectivism/relativism binary since they think of truth as multiple, historical, contextual, contingent, political and bound up in power relations. Refusing the binary does not lead to the abandonment of truth. (St Pierre, 2000, p.25)

Toute solution n'est pas bonne et tout niveau n'est pas équivalent avec les autres, mais ce que veut mettre en avant la pensée postmoderne, c'est la nécessaire *localisation* de certains problèmes, de certaines questions. Bien des interrogations ne peuvent pas être traitées de façon générale, en suivant des méthodes uniformisées et gérées par un système central qui formate la vision, la portée et la place de la recherche au sein d'une société. Le postmodernisme est difficile à définir, son investissement par la recherche est multiple et c'est précisément cet ensemble qui permet de proposer une recherche « in order to produce

different knowledge and produce knowledge differently»<sup>12</sup> (p. 27). Cette production fait de la recherche une action documentaire en construction.

## 2.2. Les formes de l'acte, structure méthodologique

*Writing is validated as method of knowing.* (Richardson et St Pierre, 2005, p.962)

L'ensemble de ces pensées reflète la posture méthodologique que j'ai voulu adopter pour cette recherche. Cette posture s'inscrit comme postmoderne, dans la dynamique de tout ce que je viens d'évoquer. Si j'ai pris le temps de faire la genèse de cette posture c'est pour l'inscrire dans une généalogie théorique et pratique et faire de ce chapitre un outil documentaire. Le but de ce choix de posture affirmée est de faire de ma recherche une proposition d'action documentaire, un acte documentaire dans et par la recherche. Cette volonté teinte l'ensemble de mon étude. Elle détermine ainsi autant ma décision de présenter des écritures créatives que la façon dont j'ai choisi, analysé et exposé les films de mon corpus, bien que cette dernière partie soit également fortement influencée par l'herméneutique.

### 2.2.1. Le montage

La structure de cette thèse est complexe, je l'apparente à un montage. Le montage, notion reprise des théories cinématographiques, constitue selon Denzin et Lincoln (2005), l'appareil premier des bricoleurs.

---

<sup>12</sup> Ce que j'avais traduit librement en début de ce chapitre par « dans le but de produire autrement des connaissances différentes ».

The qualitative researcher as bricoleur, or maker of quilts, uses the aesthetic and material tools of his or her craft, deploying whatever strategies, methods, and empirical materials are at hand. .... Montage uses brief images to create a clearly defined sense of urgency and complexity. It invites viewer to construct interpretations that build on another as a scene unfold (p. 4 et 5).

Cette première notion est particulièrement révélatrice de ce que je me suis fixé comme objectif de thèse : proposer un temps de réflexion pour le lecteur, en l'invitant à construire un entre-deux entre ce qui lui est présenté et la lecture qui peut en être faite. Le principe du montage pour Sergueï Eisenstein, c'est que  $1+1=3$ . C'est-à-dire que ce que raconte un plan, c'est la façon dont il est monté avec un autre. Il n'y a pas une vérité intrinsèque au plan mais une vérité interprétative. Dans cette perspective, je suis persuadée que ce à quoi je tends avec ma thèse ne peut être qu'un montage en construction. Denzin et Lincoln (2005) utilisent la séquence de l'escalier d'Odessa dans le *Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein pour illustrer cette notion mais je préfère me référer à Koulechov, le théoricien russe, père de la pensée sur le montage comme langage cinématographique. En effet, Koulechov propose en 1922, dans son école de cinéma russe VIGK, un exercice nommé par la suite « l'effet Koulechov ». Celui-ci consiste à présenter une série de plans qui fonctionnent par paires. Le même gros plan du visage inexpressif de Mosjoukine, un des grands acteurs russes de cette période, se trouve associé à trois reprises avec trois images différentes : celle d'un cadavre, celle d'un bol de soupe et celle d'une femme. Selon l'association faite, la lecture de l'expression de l'acteur est différente ou tout du moins *semble* différente pour le public. Suivant l'image montée au plan du visage de l'acteur, on peut y lire la peur, la faim ou le désir. Cet exercice me semble fondamental pour comprendre l'impact de ce principe de montage dans la recherche qualitative : proposer un montage en construction, qui ne se présente pas comme une réponse mais continue à se construire avec l'interprétation des lecteurs. Cet ensemble en construction, en attente d'interprétation, me paraît le plus correspondre à ce que je cherche à faire. Car il me semble qu'une prise de conscience nécessite d'effectuer un recul par rapport au savoir présenté pour permettre la compréhension de ce savoir, compréhension au sens premier du terme, c'est-à-dire prendre avec soi. Je voudrais ainsi susciter avec ma thèse ce temps de réflexion.

Mon doctorat prend la forme d'un montage de représentations des trois concepts, présentés précédemment, qui me semblent déterminants pour donner à voir l'acte et l'art documentaire aujourd'hui : la démarche documentaire, la fiction documentaire et le discours critique. Pour faire prendre conscience concrètement de la nécessité de ces trois idées, il me paraît important de les représenter, plus exactement, de convoquer des représentations qui les évoquent et qui les rendent opératoires au quotidien. Les représentations que j'ai ainsi convoquées ont valeur de métaphore. La notion de métaphore est notamment développée par Douglas Harper (1994) dans un article où il analyse les rapports des documents visuels avec la recherche qualitative. Pour lui, la nouvelle forme que prend l'ethnographie aujourd'hui redéfinit la relation du chercheur à l'objet. L'objet d'étude n'est plus le lieu d'une analyse à proprement parler mais celui d'une métaphore, c'est-à-dire d'une représentation physique et visuelle de théories, d'idées ou de courants de pensée. Cette conception des documents m'intéresse beaucoup car elle semble rendre compte de deux points fondamentaux pour une recherche postmoderne : d'une part la fragmentation théorique et intellectuelle d'une recherche postmoderne et d'autre part l'importance du langage dans ces recherches. Ce que je propose donc ce sont des fragments exposés de ce que peut être l'action documentaire.

Dans cette optique, j'ai choisi de construire un montage de représentations qui découle de l'importance et de la complexité du langage dans les recherches postmodernes. Je suis partie des trois concepts qui sous-tendent l'action documentaire puis j'ai d'abord convoqué des représentations qui m'ont permis de réaliser (de rendre réels), tant par la forme que par le fond, ces concepts au quotidien. Ces représentations sont les écritures créatives. Ces écritures créatives sont au nombre de trois, correspondant aux trois concepts : le journal d'une spectatrice de l'information pour la démarche documentaire, le récit fictionnel pour la fiction documentaire et la lettre pour le discours critique. Ces représentations sortent l'action documentaire de son cadre conceptuel et théorique pour la donner à voir dans le quotidien de la réception. À la suite de ce premier niveau de représentation, j'ai convoqué un autre niveau de représentation : trois films désignés comme documentaires par l'industrie cinématographique. Ces représentations, extérieures à mon quotidien documentaire, sont, pour moi, des propositions documentaires exemplaires : *Salvador Allende* de Patricio Guzman (2004) pour la démarche documentaire, *Le Tombeau d'Alexandre* de Chris Marker (1993) pour la fiction documentaire et *Carlo Giuliani ragazzo* de Francesca Comencini

(2002) pour le discours critique. Ces trois films sont pris dans ma thèse comme de véritables fragments exposés pour permettre de réfléchir l'action documentaire. Aux écrits précédemment rédigés sur ces films, j'apporte un regard original et complémentaire axé sur la portée documentaire de ces trois films.

### 2.2.2. Les écritures créatives

Les écritures créatives représentent une méthode découlant de la posture postmoderne en recherche. Les écritures créatives proposent des études ouvertes tant dans la forme que dans le contenu. Précisément, pour Arthur Bochner *the narrative inquiry* est définie comme suit :

The texts produced under the rubric of what I call narrative inquiry would be stories that create the effect of reality, showing characters embedded in the complexities of lived moment of struggle, resisting the intrusions of chaos, disconnection, fragmentation, marginalization, and incoherence, trying to preserve or restore the continuity and coherence of life's unity in the face of unexpected blows of fate that call one's meanings and values into question. The reflexive qualities of human communication should not be bracketed "in the name of science". They should be accommodated and integrated into research and its products. (Ellis et Bochner, 2000, p.744)

Pour Laurel Richardson et Elisabeth Adam St Pierre (2005), la question qui motive les écritures créatives a été de savoir « was there some way in which to create texts that were vital and made a difference? » (Richardson et St Pierre, 2005, p.960). Cette question est elle-même liée à une idée plus générale qui propose de transformer le rapport à l'écriture dans les sciences sociales. Cette transformation n'est pas seulement une proposition c'est, pour Richardson et St Pierre, une nécessité.

Social science writing, like all other forms of writing is sociohistorical construction and, therefore, is mutable. Since the 17<sup>th</sup> century, the world of writing has been divided into two separate kinds: literary and scientific. Literature, from the 17<sup>th</sup> century onward, was associated with fiction, rhetoric, and subjectivity, whereas science was associated with fact, "plain language", and objectivity.... As the 20<sup>th</sup> century unfolded, the relationships between social scientific writing and literary writing grew in complexity. The presumed

solid demarcations between “fact” and “fiction” and between “true” and “imagined” were blurred.... The difference is not whether the text really is fiction or nonfiction; rather, the difference is claim that the author makes for the text. (Richardson et St Pierre, 2005, pp.960-961)

Pour Richardson et St Pierre, écrire *c'est penser, c'est analyser, c'est*, dans les faits, une méthode de découverte (Richardson et St Pierre, 2005). À partir de ce principe, chaque recherche inventera sa propre méthode d'écriture car chaque recherche et chaque chercheur rencontre un type d'écriture particulier qui lui convient. À chaque recherche correspond une forme d'expression, et à chaque chercheur un style d'expression. Dans cette optique, les écritures créatives se déclinent sous de nombreuses formes correspondant avant tout à ce que le chercheur veut exprimer. Ainsi, pour Richardson, les récits se découpent en cinq catégories, différenciées ici mais souvent reliées dans les faits : le quotidien (*the everyday*), l'autobiographie, la biographie, le culturel et le récit collectif (« *the collective story* » proposée par l'auteure) (1990, p.22). Chacun de ces types de narration permet de mettre en place un angle de recherche original. Faire ressortir ces types de narrations qui déterminent la recherche permet de mettre en avant les liens profonds entre le quotidien, l'individu et la recherche : « Narrative creates the possibility of history beyond personal » (Richardson, 1990, p.24). Les écritures créatives révèlent ainsi l'importance à accorder non plus seulement aux idées développées dans une recherche mais à la façon dont ces idées sont transmises. Les écritures créatives rendent visible l'importance du *medium* dans toute recherche.

Les écritures créatives présentées dans ma thèse sont donc, tant par leur forme que par leur fond, des essais personnels sur mon quotidien informatif. Elles s'organisent ainsi en deux séries : l'une constituée à partir d'une semaine de suivi de l'information (du 23 au 29 juin 2008), l'autre constituée à partir d'un événement précis : les résultats des élections présidentielles américaines (du 4 au 6 novembre 2008). Chacune de ces deux séries est composée d'un journal et d'un récit fictionnel. Avec *Les Journaux d'une spectatrice de l'information* j'ai retranscrit, pour le premier, pendant une semaine l'information qui m'a traversée au quotidien *via* les médias et, pour le second, l'information qui m'est arrivée pendant trois jours lors des élections de Barack Obama. *La Boîte de Pandore, récits fictionnels à propos du téléjournal* repose sur un dialogue imaginaire entre Adam et Ève qui regardent le téléjournal, cette mise en forme me permet de mettre en avant un développement



plus profond sur les révoltes, les incompréhensions et les ouvertures qui animent et découlent des journaux d'une spectatrice de l'information. Ces écritures créatives tendent à représenter des moyens d'investir l'action documentaire au quotidien. Dans cette même dynamique, les deux séries que je présente ne sont pas à regarder, tant pour la forme que pour le fond, comme des entités autonomes. Chacune des deux séries représente une étape de ma recherche et complète l'autre. Ces deux séries, et les deux types de textes qu'elles comportent (le journal et le récit fictionnel) sont complétés par un troisième volet que j'ai nommé *Lettre d'une spectatrice en formation*. Il s'agit d'une lettre fictive adressée à ma co-directrice de thèse, Sylvie Fortin, qui répond à la question : « à quoi servent tes écritures créatives dans ta thèse? ». Cette lettre reprend les questions qui m'ont semblé latentes dans l'écriture du journal et du récit fictionnel, elle propose en quelque sorte une métacognition de ces textes en formulant et en réinvestissant cet ensemble pour le donner à voir autrement. Ces écritures me permettent concrètement de participer à la remise en cause de l'évidence des images médiatiques actuelles.

### 2.2.3. Les représentations filmiques

À la suite de ce premier niveau de représentations, j'ai choisi trois films pour exposer les trois concepts nécessaires pour donner à voir l'action documentaire : *Salvador Allende* (2004) de Patricio Guzman pour la démarche documentaire, *Le Tombeau d'Alexandre* (1993) de Chris Marker pour la fiction documentaire et *Carlo Giuliani ragazzo* (2002) de Francesca Comencini pour le discours critique. Le corpus de ma thèse s'est construit autour de ces trois films car ils soulignent, chacun à leur façon, la puissance documentaire de l'acte esthétique. Chacun de ces films est exemplaire du concept clé de l'action documentaire auquel je l'associe, c'est-à-dire que j'ai choisi ces films car ils représentent tous des facettes essentielles pour réaliser l'action documentaire. Ils sont donc complémentaires et ont été sélectionnés autant pour leurs propositions esthétiques que pour leur contexte de production.

Ces œuvres portent sur un même objet : la constitution de la mémoire d'un être mort. Ce thème me paraît très révélateur du système documentaire de notre société contemporaine. Capturer la mort « en direct », c'est donner l'illusion radicale que « le réel » a pris le contrôle

de la représentation. Ce thème souligne donc l'important travail à mener sur le passage du document au documentaire. Chacun des trois réalisateurs présentés ici va évidemment adapter ce thème au regard de la personne qui fait l'objet du film, mais aussi au regard de la démarche qu'il veut inscrire par cette œuvre documentaire, c'est-à-dire au regard de la mémoire qu'il veut transmettre de cette personne. Ces films mènent des réflexions parallèles et complémentaires, fondées sur la volonté de penser comment représenter (donner à voir et à penser) une figure morte et la mort d'un être. En réponse aux images plaquées de martyres politiques, le travail de ces trois films devient alors l'exposition de la complexité de ces images. Ils mettent en avant la place du réalisateur pour réfléchir l'essence du film et de l'image documentaire. Ils permettent de repenser aujourd'hui ce et surtout celui qui fait une image, pour la donner à voir, à réfléchir. Ces trois films se complètent en se présentant tous trois comment des enquêtes : enquêtes sur la mort de Salvador Allende, de Carlo Giuliani et d'Alexandre Medvedkine mais aussi, enquêtes sur le pourquoi de leur mort et le comment. Comment ces morts ont-elles été représentées (surreprésentées, oubliées, interdites)? Comment ces morts peuvent-elles être aujourd'hui pensées à travers des images en recherche? Ces films ouvrent ainsi des champs visuels qui problématisent la place du réalisateur d'une image documentaire aujourd'hui et ce faisant mettent en lumière la proposition esthétique comme force et effectivité de l'acte documentaire.

Ces trois films n'ont cependant pas eu le même contexte de production et d'exposition mais c'est en cela que chacun me semble compléter les deux autres. *Salvador Allende* de Patricio Guzman fait partie d'une fresque résistante contre la dictature d'Augusto Pinochet au Chili. Avec *La Bataille du Chili* (1975-1977), *Mémoire obstinée* (1997) et *Le Cas Pinochet* (2001), Patricio Guzman adopte une posture canonique pour révéler l'action documentaire : son travail reflète ses convictions et son histoire (qui sont développées dans le chapitre IV), chacun de ses projets propose une recherche orientée et exposée. *Salvador Allende* condense l'ensemble de cette démarche personnelle et revendicatrice, ce film concentre ainsi l'action mémorielle qui sous-tend la démarche de Patricio Guzman, une démarche exemplaire du premier concept exposé dans ma thèse : la démarche documentaire.

*Le Tombeau d'Alexandre* de Chris Marker, s'il revendique fortement une démarche personnelle, n'entre pas, quant à lui, dans la même dynamique de production. Il est très difficile de classer l'œuvre de Chris Marker, et j'aurai l'occasion d'y revenir, *Le Tombeau*

*d'Alexandre*, comme ses autres films, se regarde avant tout comme un poème : une porte ouverte à l'imaginaire historique et esthétique. Son œuvre est inclassable et très diversifiée et également très reconnue : Chris Marker est associé, dès ses débuts, au cinéma documentaire (il est assistant d'Alain Resnais sur *Nuit et brouillard*, 1955), au cinéma politique (avec les groupes Medvedkine ou *Le Fond de l'air est rouge* de 1977), ou encore au cinéma expérimental avec *La Jetée* (1962). Contrairement aux deux autres cinéastes de ce corpus, l'œuvre de Chris Marker a fait l'objet de nombreuses études<sup>13</sup>. Cette œuvre multiple, dévoilant les nombreuses facettes du cinéma documentaire, est condensée dans *Le Tombeau d'Alexandre*, un film que j'ai regardé comme un essai politique qui engage à penser le mouvement constant entre fiction et documentaire, investissant ainsi de façon exemplaire le concept de fiction documentaire.

Enfin, pour le troisième et dernier concept mis en avant dans cette étude, le discours critique, j'ai choisi *Carlo Giuliani ragazzo* de Francesca Comencini. L'œuvre de Comencini est généralement classée dans le cinéma de fiction, que l'on pense à *Piaonoforte* de 1984, *La Lumière du lac* de 1988 ou *Annabelle partagée* de 1991, en 2002 *Carlo Giuliani ragazzo* entre dans une toute autre logique. C'est à partir des images des cinéastes, présents à Gênes pour le collectif « Un autre monde est possible » lors du G8 et du Forum Social de 2001, que Francesca Comencini réalise ce film. *Carlo Giuliani ragazzo* est une réponse directe, politique, critique et documentaire sur la médiatisation de cet événement, mais plus généralement, Comencini y montre la complexité du travail dont dépend et qu'appelle une image documentaire pour constituer une action critique. Ce film représente la prise en charge d'un point de vue collectif et documentaire. Francesca Comencini y organise la formulation d'un problème : comment saisir le potentiel de l'image cinématographique actuelle grâce aux technologies contemporaines et face au système audiovisuel normalisé ? Ce film marque un tournant dans la filmographie de Comencini<sup>14</sup> mais il marque surtout une étape essentielle, et novatrice en 2002, pour penser la place du cinéma documentaire en soulevant les questions quant aux rapports entre acte documentaire et système audiovisuel actuel.

---

<sup>13</sup> Pour cette raison, ma présentation du *Tombeau d'Alexandre* a été différente de celle pour les deux autres films, car il me semblait important de prendre en compte et d'exposer cette riche littérature qui a influencé mon regard sur l'œuvre. Je développe ce point dans le chapitre IV.

<sup>14</sup> Elle réalise par la suite d'autres films engagés socialement et politiquement comme *J'aime travailler* (*Mi piace lavorare*) en 2004.

Ces trois films exposent ainsi les trois concepts qui me semblent essentiels à mettre de l'avant pour penser l'action documentaire. Cependant, avant de clore cette section il me semble important de revenir sur un point : je suis bien consciente que le choix d'investir dans ma thèse le cinéma documentaire peut porter à confusion en étayant l'idée que l'action documentaire est strictement liée au cinéma documentaire. Il est certain que le fait de pouvoir penser à l'action documentaire aujourd'hui en ces termes vient de mon parcours universitaire lié aux programmes d'étude cinématographique. Mais cette réflexion ne dépend pas de mon seul parcours académique : le cinéma dans son ensemble semble être considéré par de nombreux chercheurs actuels (tel Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière ou Bernard Stiegler) comme le révélateur, si ce n'est le déclencheur, d'une crise mémorielle.

Si l'emprise du récit filmé sur son public procède fondamentalement du désir d'histoires le plus ancien, d'un désir qui se retrouve à n'importe quelle époque de l'humanité et précède toute ère particulière des arts et des manières de faire croire à ces histoires, il faut cependant analyser en détail la *singularité* des techniques apparues avec le cinéma, qui commandent plus que jamais l'ensemble des productions des industries dites « de programmes », pour pouvoir rendre compte de *l'efficacité incomparable* de l'image animée sonore, pour comprendre l'extraordinaire *effet de croyance* qu'elle produit sur son spectateur, pour expliquer comment et pourquoi le cinéma, *devenu télévision*, c'est-à-dire *réseau technique producteur et diffuseur de symboles produits par une industrie planétaire*, peut combler le désir universel de fiction et par là même *conditionner le devenir de l'humanité toute entière* au risque d'épuiser son désir d'histoires. (Stiegler, 2001, p.30)

Il n'y a pas qu'un seul type de cinéma, il y a avant tout des films, une multitude de films qui impriment une démarche et qui appellent une lecture, et finalement qui investissent une attitude. Cette attitude peut tourner autour de l'idée de divertissement, elle peut aussi se rapprocher d'une certaine « fiction de mémoire ». Quel qu'il soit, un film, et une œuvre d'art en général, peut constituer le lieu d'une action documentaire qui permettra de réaliser, de rendre *effective* une démarche documentaire, un discours critique ou une fiction documentaire. Pour Rancière, le cinéma représente l'art critique par excellence qui confronte populaire et élite à un même amas de signes qui leur faut décoder, faire sien. Le cinéma est un art né de la poétique romantique, comme performé par elle : un art éminemment propre à ces métamorphoses de la forme signifiante qui permettent de construire une mémoire comme entrelacement de temporalités décalées et de régimes d'images hétérogènes (Rancière, 1999). Le cinéma devient ainsi pour Rancière « la combinaison d'un regard d'artiste qui décide et

d'un regard machinique qui enregistre, combinaison d'images construites et d'images subies » (p.39).

Le corpus choisi permet de mettre en avant un ensemble de questions qui révèlent l'ambiguïté de la place et de la fonction de l'image dans nos sociétés, notamment quant à sa valeur documentaire. L'image document construit les archives visuelles d'une société, elle en fait l'histoire, elle en constitue la mémoire. Les films présentés dans cette thèse travaillent l'image comme un espace public. C'est, à mon avis, par ce biais, que les images d'information, ainsi réinvesties, peuvent constituer des documents mémoriels de notre société. Les films choisis sont donc vus et pris comme des outils qui me permettent d'investir les trois concepts clés pour donner à voir l'action documentaire. Je considère ces films comme des propositions documentaires exemplaires, j'ai donc cherché non pas à les analyser mais à les présenter comme purs fragments d'une action documentaire effective. Les textes qui les présentent dans ma thèse se composent autant de mon interprétation des films que des textes (critiques ou analytiques) qui les entourent et des entretiens que j'ai pu réaliser qui les concernent.

L'ensemble de la structure de ma thèse vise ainsi avant tout à mettre en lumière des représentations effectives d'un art et d'un acte documentaire au plus profond du quotidien.

Mon cadre méthodologique, présentée ci-dessus, et mon cadre conceptuel, présenté dans le premier chapitre, permettent d'établir le socle sur lequel se sont développées les représentations de l'action documentaire choisies pour cette thèse. Pour autant, ces deux premiers chapitres constituent eux-mêmes une proposition d'action documentaire car ils permettent d'asseoir l'imaginaire sur lequel repose les représentations exposées dans ma thèse. Ils constituent à proprement parler le dévoilement des conditions de représentation. Ces deux premiers chapitres sont donc à regarder comme des outils documentaires: le tracé qui m'a donné la possibilité de mettre en forme ma pensée sur l'action documentaire.

## **SECONDE PARTIE**

### **REPRÉSENTATIONS**

### CHAPITRE III

#### L'ACTION DOCUMENTAIRE AU QUOTIDIEN

*Il faut voir dans l'illumination profane des poètes la chance de ne pas perdre la révolte dans la révolution.*  
(Benjamin cité par Didi-Huberman, 2009, p.237)

Le chapitre qui s'ouvre ici propose des écritures créatives : des textes documentaires sur ma pratique quotidienne de la réception de l'information. Ces textes sont des représentations de l'acte documentaire que je souhaite proposer : un acte quotidien, fictionnel et engagé. Ces écritures créatives se découpent en trois types de textes, chacune de ces formes reflétant un des trois concepts clés pour penser et représenter l'action documentaire : le journal pour la démarche documentaire, le dialogue fictionnel pour la fiction documentaire et la lettre pour le discours critique. Pour réaliser ces textes j'ai procédé en deux temps. D'abord en constituant deux séries de journaux et de récits fictionnels, une série portant sur une semaine d'information sans choix temporel déterminé (du 23 au 29 juin 2008) et l'autre portant sur un événement précis et circonscrit dans le temps : les élections américaines et la désignation de Barack Obama à la présidence des États-Unis d'Amérique (du 4 au 6 novembre 2008). Puis, j'ai repris cet ensemble dans la *Lettre d'une spectatrice en formation* qui en propose une métacognition : une synthèse fictionnalisée des émotions, des questions et des idées qui me sont venues à la rédaction des journaux et des récits fictionnels.

Nous avons tous nos histoires, familiales et personnelles, qui nous poussent à être sensibles à certains aspects de nos sociétés. Je ne saurais pas définir un événement qui dans mon enfance ou mon adolescence a déclenché cet intérêt pour la chose publique et la façon dont elle se révèle à ceux qui la constituent. En revanche, il y a un fait qui est certain : la première fois que j'ai voté ce fut pour les élections présidentielles françaises en 2002. Je ne

sais pas si j'ai besoin de le rappeler, l'onde de choc a-t-elle été aussi forte de l'autre côté de l'Atlantique? Pour moi, les résultats du premier tour de ces élections ont été d'une grande violence : Jean-Marie Le Pen, président du Front National, parti politique français d'extrême droite à forte tendance populiste et d'idéologie fasciste, arrive en seconde place du premier tour et, par ce fait, se trouve en passe de devenir président de la République française.

Ces résultats m'ont bouleversée. Je n'ai pas compris, je n'ai pas voulu comprendre comment cette situation avait été rendue possible dans une république démocratique. Que s'était-il passé? Beaucoup de gens avait dit beaucoup de choses, prévoyant, sondant, médiatisant, critiquant des personnes, des idées ou idéologies, des programmes ou de simples paroles. Mais cela ne me semblait pas différent des autres élections. La seule chose, c'est que je m'étais plus investie. J'avais voulu voter « juste », au plus proche de ce que je pensais. Je m'étais renseignée, j'avais cherché des programmes, souvent difficiles à se procurer et j'avais comparé (il y avait alors 16 candidats, du jamais vu pour une élection présidentielle française), certains diront par la suite que les électeurs avaient fait leur marché. Je ne sais pas si je suis allée faire les courses (l'épicerie comme on dit ici), mais il est sûr que j'ai fait une étude de marché : qui me proposait le meilleur produit? Cette situation si étrange paraissait naturelle, parce que reléguée par la presse et encouragée par tous les partis. Dans ce chaos d'idées et de « sentiment d'insécurité », il est certain que les déclarations les plus franches se font le plus entendre. C'est le principe de celui qui crie le plus fort. Beaucoup ont accusé les médias d'avoir créé cette situation de marchandage pour faire de l'audimat. Je n'accuse personne, c'est à moi que j'en veux. Je m'en veux d'avoir suivi tout ce que finalement tout le monde faisait.

Au premier tour j'ai donc choisi le candidat représentant le parti dont les idées m'importaient le plus. Ce parti se situe à l'extrême gauche de l'échiquier politique français. Mais au second tour je me suis précipitée, comme 82% des votants français, aux urnes afin de voter pour le candidat « représentant la démocratie ». À l'époque cela m'a paru évident, parce que tous me disaient que « ne pas voter Chirac (Jacques Chirac candidat du RPR, Rassemblement Pour la République, parti de droite de l'époque) c'était finalement voter Le Pen », donc aller contre la démocratie. Ce discours était tenu par tous et soutenu par les médias. Ce second vote, je l'ai donc fait automatiquement, sans penser, en me laissant porter par l'opinion publique. Une doxa honteuse et outragée qui cherchait à recoller les pots cassés.



Je m'en suis toujours voulue de ce vote : mon premier acte effectif de citoyenne a été un acte non réfléchi, tout sauf responsable, mené par une opinion publique aveuglée.

Cet événement m'a marquée, car inconsciemment et naïvement, je ne m'étais jamais pensée comme faisant partie de l'opinion publique. Une opinion qui se forme et se déforme au gré des époques et des peurs. Et pourtant, j'ai suivi et subi le mouvement, je suis passée en deux semaines d'un bout à l'autre du spectre politique français, révélant ainsi une action nulle, un acte vide de pensée et de sens. J'ai fait ce que l'on m'a dit de faire, ce que tout le monde (ou presque) a fait. Le problème ce n'est pas tant d'avoir agi ainsi, mais bien plutôt de n'avoir pas hésité, de ne m'être pas posé une seule fois la question de la raison de cette action. C'est ce manque de raisonnement qui annule, me semble-t-il, toute action politique. La question n'est pas de s'inscrire sur les listes électorales, mais de savoir pourquoi l'on s'inscrit. La démocratie est une idéologie fragile et dangereuse qui naît et meurt selon les vertiges du peuple. La démocratie, tout comme l'information, tombe donc sans cesse à coup de grands titres, de peurs imposées ou d'idées reçues et divulguées. C'est peut-être ici, et pour la première fois, que j'ai perçu de façon concrète la puissance de l'influence des médias dans nos sociétés contemporaines.

Cette anecdote, parmi d'autres, marque, je crois, une prise de conscience. C'était il y a six ans, d'autres histoires ont sûrement nourri ce regard sur les médias avant et depuis, mais c'est à cette anecdote que j'ai pensé pour ouvrir ces récits. C'est elle qui me semble la plus évidente, la plus déchiffrable pour tenter de transmettre ce qui motive les écritures créatives de cette thèse. Je pense que c'est ce genre d'anecdote qui me pousse à écrire, qui m'a fait réfléchir et surtout réagir. La méthode des écritures créatives adoptée ici repose donc avant tout sur une réaction, les textes qui les constituent n'entrent pas dans ce que l'on peut appeler l'écriture académique. Dans ces textes, je me suis concentrée sur la perception que j'avais de l'information au quotidien. Ou plus exactement, je me suis efforcée de travailler à la façon dont je pouvais transmettre cette perception.

La première fois que je suis allée voir une professeure de l'Université Paris 1, en lui demandant de me diriger pour mon mémoire de maîtrise, je suis arrivée avec si ce n'est un sujet, tout du moins une idée et plus exactement une révolte. Quelque chose qui me motive et me choque suffisamment pour me donner envie de me lancer dans la recherche, l'étude et l'écriture. M'informer, m'informer tous les jours, m'informer *autrement* que ce que le

système médiatique ambiant semble m'imposer, voilà la lutte, plus exactement *ma* lutte documentaire et quotidienne. Je suis une spectatrice de l'information, une parmi des milliards d'autres, qui chaque jour laisse entrer des flots d'événements, de faits, d'images et de pixels dans son cerveau. Je suis une spectatrice de l'information, parce que, chaque matin, je tourne le bouton de ma radio avant même d'avaler mon café, parce que, quand je me branche à Internet (une fois le café avalé), c'est pour voir ce qui se passe partout, dans le monde, en tout cas, ailleurs que chez moi. Ma journée se compose, se décompose, en images, en « nouvelles », en « flashes » et en grands ou petits titres qui semblent arriver de nulle part et qui construisent mon quotidien. À l'heure où les « données » sont devenues la marchandise première de notre société, comme le prévoyaient Michel Foucault (1993) ou Jean-François Lyotard (2005), l'information se vit dans les moindres recoins de nos journées. Une information donnée, comme « offerte », et qui s'avère imposée. Une information gratuite, sacrifiée comme faire-valoir de publicités. Une information, vraiment? Est-ce encore de l'information? Suis-je encore informée par le journal télévisé, par les sites web des journaux ou la radio? Fausse question me direz-vous au vu de ma problématique de thèse. Disons question orientée, mais question quand même. Belle question en réalité que de savoir ce qui m'informe, ce de quoi je suis informée, mais surtout ce que je retiendrai de cette journée, de cette semaine ou de ce mois passé à regarder comment se déroule la vie d'une spectatrice plus ou moins consciente d'une information plus ou moins imposée.

### 3.2. Journaux d'une spectatrice de l'information

*Tout le monde est son propre journaliste et son propre éditorialiste selon comment il se raconte sa journée, suivant comme il se la représente, suivant comment il se fait son « petit cinéma » à propos de sa propre réalité matérielle et quotidienne.*  
(Godard, 1985, p.89)

Saviez-vous qu'une information tombait? Une information n'arrive pas, elle ne se fabrique pas, elle tombe. Non? Cela ne vous dit rien? Pourtant écoutez : « L'information est tombée ce matin : Ingrid Betancourt est enfin arrivée en France après plus de six années de

détention aux mains des FARC ». Nous sommes le 4 juillet 2008, il est 9 heures du matin ce sont les informations régionales et internationales de la première chaîne de Radio Canada. Vous voyez : une information « tombe ». Mais où tombe-t-elle? D'où tombe-t-elle et, surtout, jusqu'où tombe-t-elle? Y aurait-il un arbre à informations qui laisserait échapper ses fruits une fois mûrs? Une information toute faite, toute mâchée nous tomberait dans les yeux, la bouche et les oreilles, et nous n'aurions plus qu'à l'avalier. Mince affaire ou lourde tâche de mastiquer et digérer cette masse informe et informée. Arriverons-nous à tout ingurgiter? L'arbre à information semble produire, ces dernières années, beaucoup plus de fruits, ou tout du moins leur tombée paraît de plus en plus fréquente. L'information arrive de partout, débarque de nulle part et nous tombe, oui, littéralement dessus, nous obligeant à ouvrir plus grands les yeux, mâcher plus fort et écouter de plus belle à chaque minute de nos vies. Jusqu'où mâchons-nous? Jusqu'où sommes-nous des êtres informés dans ces champs d'arbres si productifs?

Pourquoi une information tombe-t-elle? Beaucoup d'hommes et de choses tombent, sur les têtes, les êtres, le sol. On tombe d'un toit, d'une situation, en amour. La pluie tombe, la foudre aussi. Tomber selon le Trésor de la langue française c'est « être entraîné vers le bas sous l'effet de la pesanteur » ; c'est « se détacher, couler » ; c'est « effectuer une chute naturelle ou être entraîné dans une chute après avoir été fragilisé par une circonstance extérieure » ; c'est aussi, et je m'arrêterai là<sup>1</sup> « être saisi, perçu par hasard, être retenu, remarqué, relevé ». Mais si une information ne tombe pas dans l'oreille d'un sourd, elle ne tombe pas non plus du ciel. Une information ne tombe pas sur le sol, ce sont nos cerveaux qui constituent sa destination finale. Cette expression nous donne à voir l'information comme un tout compact qui descend des hauteurs pour arriver tel quel dans nos vies. Ce type d'expression construit, il me semble, la figure de l'information moderne. Une information qui s'achète, qui se vend, qui se consomme et qui, pour se faire, doit se montrer accessible, attrayante, « prête à porter, ou à emporter ». L'idée qu'une information « tombe » propose un mythe : celui d'une information « directe », qui, tout comme le document qualifié du même terme, me pose problème.

L'objet de ces journaux est donc de donner à voir mon quotidien de l'information télévisuelle, radiophonique, web et écrite. J'ai tenté, autant que faire se peut, de ne pas

---

<sup>1</sup> Pour une définition plus complète consultez : *Le Trésor de la langue française*, 2008e.

changer mes habitudes informatives. La chaîne de radio reste celle de Radio Canada (1<sup>er</sup> chaîne), les sites des journaux web ceux du *Monde* et du *Figaro*, les journaux télévisés ceux de Radio Canada, CNN et TV5 et enfin le journal papier reste *Le Devoir*. Ce quotidien informatif n'est peut-être pas « représentatif » mais il me permet avant tout de rendre et de comprendre ma propre pratique de réception de l'information. L'exercice vise à transcrire, à formuler mon quotidien informatif, celui d'une étudiante française, de 25 ans alors, au doctorat en Études et Pratiques des Arts à l'UQÀM, travaillant sur des représentations de l'action documentaire dans la société occidentale contemporaine. L'enjeu n'est pas tant de parler de ce quotidien informatif, que d'en donner une représentation, c'est-à-dire de travailler à le faire « voir » par l'écriture de ces journaux.

### 3.2.1. Un temps d'arrêt

#### 3.2.1.1. Lundi 23 juin 2008

**Radio Canada 1<sup>ère</sup> chaîne.** Les titres défilent : loi anti-terrorisme mise en place en 2001 au Canada, à l'épreuve du procès d'un des organisateurs des attentats de Londres en 2004 ; la fête nationale à Québec ; la messe de clôture du congrès eucharistique qui s'est tenu à Québec ; visite officiel du président français en Israël ; l'Union Européenne lève ses sanctions contre Cuba (prises depuis 2003) pour travailler à l'ouverture avec le nouveau président (Raúl Castro). Dans l'ordre, ce désordre m'oblige à m'arrêter plusieurs fois pour comprendre le nouveau titre, la nouvelle « nouvelle » qui arrive à mes oreilles. L'ordre est certain : on passe du fait le plus proche à celui le plus éloigné de l'auditeur québécois. « C'est arrivé près de chez vous », cette phrase titre<sup>2</sup> me revient souvent quand j'écoute les bulletins d'information. Je ne comprends toujours pas cet ordre, cette hiérarchie. Certains sujets sont développés, d'autres moins. La messe de clôture du congrès eucharistique, par exemple a été troublée par une pluie (« diluvienne », diront certains). En revanche, rien sur les sanctions levées par l'Union Européenne envers Cuba. Quelles étaient ces sanctions? Et surtout qu'est-

---

<sup>2</sup> Titre d'un film réalisé en 1992 par Rémy Belvaux, André Bonzel et Benoît Poulvorde (Belgique).

ce qui pousse l'Union Européenne à les lever maintenant, aujourd'hui le 23 juin 2008? Ce ne sont pas des questions auxquelles je pense en entendant les nouvelles du matin. Ces nouvelles font partie de mon déjeuner, elles y entrent entre deux tartines. Ce n'est que maintenant que je me pose ces questions, quelques heures plus tard, quand j'écris et refais défiler les nouvelles du petit déjeuner. Plus tard dans la journée, on retrouve les mêmes titres, Cuba, le procès des attentats de Londres, s'ajoutent à cela les élections présidentielles au Zimbabwe, et un sondage pour les élections présidentielles américaines (cette fois) prévoyant les intentions de vote selon les religions. Cet intitulé me choque. Pour moi, entre John McCain et Barack Obama la différence ne se fait pas tant sur l'appartenance religieuse que sur le programme de politique internationale. De plus, comment comprendre ces sondages qui stigmatisent les électeurs d'un camp contre un autre non pour leurs idées politiques mais pour ce qu'ils sont, dans la vie de tous les jours, dans leurs croyances profondes. Pourquoi aucun journaliste ne relève cette absurdité?

**Sites web : *Le Monde* / *Le Figaro*.** Les deux sites reprennent la visite d'État de M. Sarkozy en Israël, le premier titrant « Israël n'est pas seul ». En effet, à la lecture de l'article nous apprendrons qu'Israël n'est pas seul face à l'Iran. Le second quotidien titre, lui, « Pas de paix sans arrêt de la colonisation ». Ce titre reprend (ou a été repris) par Radio Canada. C'est sous cet angle que les deux organes de presse ont choisi de présenter le discours du président français à Knesset. Le titre du *Monde* indique donc un autre aspect du discours, tout aussi présent quand on lit le discours même (voir *Le Monde* du 24 juin verbatim). D'un côté, la France est présentée comme soutenant Israël, et de l'autre elle est présentée comme encourageant la paix au Proche-Orient. Ces deux positions ne sont pas exactement les mêmes et elles sont d'autant plus importantes à identifier que la France prend, à compter du 1<sup>er</sup> juillet 2008, la présidence de l'Union Européenne. Cette attitude ambivalente est donc symbolique en notant, comme le souligne *Le Monde*, que l'administration Bush laisse une place vacante au Proche et au Moyen-Orient en cette fin de mandat. Comme toute actualité cet événement semble masquer une sous-actualité qui dirige et commande l'ensemble.

Un autre titre me semble important (développé seulement dans *Le Figaro*) : les deux amendements que vient de faire passer Silvio Berlusconi en Italie pour empêcher la justice de le poursuivre et pour suspendre les procès « jugés » mineurs. Ces amendements sont présentés sous le prétexte de la réduction nécessaire du budget de la justice italienne. Ce

genre de nouvelle me fait peur. Pourtant elle semble si peu traitée dans la presse. Sur le site du *Figaro*, cette nouvelle se trouve en retrait des grands titres, je ne l'ai pas vue dans *Le Monde* et Radio Canada n'en a pas (encore?) fait mention. Pourtant, après le retour bouleversant de Berlusconi il y a un mois, cette mesure est la première qui reprend sa politique menée jusqu'en 2006. Je ne comprends pas le silence face à ce sujet, est-ce un si petit fait? Est-ce banal qu'une autorité politique empêche le pouvoir judiciaire d'agir au sein d'un régime démocratique?

**Le téléjournal de Radio Canada (édition de 18h).** Je ne prends le journal qu'après l'énoncé des titres, il est 18h15. C'est la deuxième période, après la première coupure publicitaire, le journal reprend avec les nouvelles régionales : les congés parentaux, le procès Lafleur, les néo-nazis du Manitoba, le plan d'urgence de la SCDM (Commission scolaire de Montréal). Qu'est-ce que je comprends de cet ensemble? Ces micros reportages, avec des images qui me montrent des lieux et des personnes que je n'identifie pas aux sujets traités. Pour le reportage sur les néo-nazis du Manitoba, on nous montre une image « floutée » d'une cour d'école, ou de prison, je me demande pourquoi? Quel est le rapport entre ce qui est dit et ce qui est montré? Que reste-t-il, une fois ces images passées, de ce qui vient d'être traité? De quoi suis-je informée, c'est-à-dire, qu'est-ce qu'il me reste de cet ensemble? Qu'est-ce que j'ai intégré à ma vie, à ma pensée, à mon histoire personnelle? De quoi ai-je été informée? Un point me semble intéressant dans ces titres. Le sujet sur le plan d'urgence de la SCDM qui a fait évacuer tous les élèves des écoles un jour de mars 2008 par peur que les toits ne s'écroulent sous le poids de la neige. Aujourd'hui on revient sur la nécessité de cette décision au regard d'un rapport d'expertise rendu public pour répondre à la loi d'accès à l'information. C'est le dernier point qui m'intéresse ici : la loi d'accès à l'information. J'ai déjà entendu parler de cette loi, dans les médias, cela semble quelque chose de tellement connu que plus personne ne prend la peine d'expliquer ce qu'elle signifie. Je suis donc allée voir sur internet pour comprendre ce que signifie cette loi qui m'intrigue. Sur Google je tape : « Loi d'accès à l'information, Québec ». Et j'arrive sur un site du gouvernement du Québec qui s'intitule Commission d'accès à l'information<sup>3</sup>.

Voici en quelques mots ce qu'il y est dit : « le gouvernement du Québec a mis sur pied en 1980, la Commission d'étude sur l'accès du citoyen à l'information gouvernementale et sur la

---

<sup>3</sup> Site : <http://www.cai.gouv.qc.ca/> consulté le 23 juin 2008.

protection des renseignements personnels (Commission Paré). Son mandat : proposer les moyens administratifs et juridiques d'assurer le droit du public aux documents de l'administration et son droit à la vie privée, sous l'angle de la protection des renseignements personnels. En mai 1981, la Commission Paré déposait un rapport intitulé « Information et liberté ». À partir de ce rapport, un projet de loi fut présenté à l'Assemblée nationale et la loi sur l'accès aux documents des organismes publics et sur la protection des renseignements personnels fut adoptée le 22 juin 1982, créant par le fait même, la Commission d'accès à l'information du Québec. »

Cette loi vient donc d'avoir 26 ans, je comprends mieux le laisser-aller des médias pour l'expliquer. L'intérêt, pour moi, est qu'elle traite de deux pans de l'information publique, ou du rendu public de l'information : mise au jour des dossiers d'État, protection des affaires privées. J'aimerais en savoir plus sur les critères. Jusqu'à quel point le privé reste de l'ordre privé?

Si on en revient au téléjournal, la suite est toute aussi rapide sur le plan international, les titres défilent : reportage sur le seul canadien retenu à Guantanamo, reportage sur Kandahar et la crise politique qu'a révélé l'attentat contre la prison de la province (sans les forces onusiennes est-ce que les dirigeants afghans sont capables de lutter contre les talibans?). Ce reportage m'énervé parce qu'encore une fois on nous montre un grand nombre d'images qui ne servent pas le sujet. Elles semblent juste montrées pour combler un vide et un besoin d'illustration (je pense ici à de nombreux plans sur la casquette d'un officier afghan). Le téléjournal continue par un tour du monde en 80 secondes, ou presque, avec des titres qui défilent sur des images flash : élections au Zimbabwe, naufrage aux Philippines, feux de forêt aux États-Unis, le plan vert de John McCain, levée de l'embargo contre Cuba par l'Union Européenne. Comment comprendre? Comment comprendre que la crise politique du Zimbabwe est mêlée aux feux de forêt aux États-Unis? Quel est le lien? Qu'est-ce que je vais retenir de ce grand mélange? À la suite de ces titres, arrivent les chroniques culturelles et sportives, puis la météo.

En France on nomme le téléjournal la « grande messe de 20h » (l'heure de diffusion là-bas). Une grande messe en effet ; ici elle se donne à 18h et 22h mais c'est la même, une grande messe qui nous dit ce qu'il faut croire. Une grande messe donc, où on nous classe par avance les choses importantes, les choses à penser et à oublier, les choses qui nous touchent



ou qui devront nous toucher. Une grande messe en latin, un latin d'images et de titres qui défilent trop vite pour qu'on puisse les capter, tout du moins trop vite pour qu'on puisse donner un sens, des sens, à ces nouvelles. Je retiens de ce téléjournal ce que je suis allée chercher par moi-même (la loi sur l'accès à l'information par exemple), ce que j'ai capté au vol et que j'ai déplié, défait, décomposé pour le refaire et le recomposer comme je l'entends, c'est-à-dire comme je le comprends (comme je me l'approprie) dans mon histoire, dans ma pensée. Reste un problème, cette action menée, ce travail qui me permet d'être informée sur au moins une chose dans la journée, je l'ai fait parce que j'écris ce journal. Comme je l'ai dit plus haut, ce n'était pas la première fois que j'entendais parler de cette loi sur l'accès à l'information, mais c'est la première fois que je prends deux minutes pour aller voir ce que cela signifie. Est-ce à dire que si je n'avais pas écrit ce journal je n'aurais jamais su ce que cette loi signifiait? Une loi si importante pourtant pour comprendre le pays dans lequel je vis, pour comprendre, un peu, le rapport à l'information de la société dans laquelle j'évolue. Faudrait-il que j'écrive un journal tous les jours pour me dire, et me tenir, informée? Est-ce cela le travail d'une citoyenne responsable?

### 3.2.1.2. Mardi 24 juin 2008

**Radio Canada, 1<sup>ère</sup> chaîne.** Aujourd'hui, aucun titre ne suit ceux d'hier, sauf peut-être la fête nationale à Québec qui arrive à Montréal. Le journal ouvre sur les pays de l'OPEP qui ne veulent pas baisser le prix du pétrole. Au début je suis étonnée d'entendre une nouvelle internationale en ouverture... mais je comprends vite la logique. Certes cette décision est prise au Proche-Orient, mais les répercussions sont mondiales et chacun est touché à la pompe. Donc nous restons bien dans la logique de priorité donnée aux actualités qui semblent les plus « proches » des auditeurs. D'ailleurs le titre qui suit nous ramène au Canada avec l'audience publique de la commission de contrôle mise en place pour vérifier si Pétro-Canada peut mettre en place une raffinerie. Le titre suivant porte sur la fête nationale à Québec puis Montréal et, enfin, le journal se termine sur le gouvernement allemand qui envoie 1000 soldats supplémentaires en Afghanistan. Comme hier, j'ai du mal à faire le tri dans tout ça. Jusqu'à quel point une information en est une? Jusqu'à quel point un fait divers entre dans le



champ de l'information nationale et internationale? Le reste de la journée, les journaux radiophoniques se concentrent sur la fête nationale de la Saint-Jean : programme de la journée, parcours des Géants et réception des politiciens à Montréal ; arrivée des navires et inauguration de la promenade Champlain à Québec.

**Sites web : *Le Monde* / *Le Figaro*.** Gros plan sur l'actualité nationale, à l'étranger. M. Sarkozy étant en voyage officiel en Israël/Palestine la « une » des deux journaux se fait sur ce voyage. Mais d'un côté *Le Monde* titre sur le discours qu'a donné Nicolas Sarkozy contre le Hamas avec Mamouhd Abbas, quand de l'autre, *Le Figaro* titre sur le coup de feu qui a perturbé la cérémonie de clôture du voyage du président français. Le coup de feu aurait été tiré par un soldat israélien qui a voulu se suicider (on n'en saura jamais plus). Le fait divers s'invite encore ici, alors que le discours du président français rejetant toute entente ou négociation avec le Hamas risque de remettre le feu aux poudres dans une région où les pas vers la paix sont si instables et la trêve déjà compromise par des tirs de roquette dans le sud d'Israël. Le fait divers cache, dans *Le Figaro*, l'importance du discours qu'a prononcé Nicolas Sarkozy et qui marque pourtant une prise de position radicale de la part de la France mais aussi de l'Union Européenne (représentée par la France durant les six prochains mois comme évoqué précédemment). Comment peut-on faire passer un fait divers avant une information de cette importance? Comment et surtout pourquoi? Est-ce que *Le Figaro* vendra plus d'exemplaires que *Le Monde* en titrant avec un soit-disant « scoop »? Mais le scoop, s'il en faut un, n'est-ce pas plutôt le rapport intransigeant qu'est en train de poser le président français avec les différents groupes qui déterminent la crise mais aussi les moyens de régler cette crise en Palestine?

Une autre nouvelle me paraît importante, celle de la discussion entre Messieurs Copé et Sarkozy à propos de la commission formée pour penser l'arrêt de la publicité au sein du réseau de la télévision publique française. L'article du journal *Le Monde* reprend juste le rapport établi par la commission, mais ce rapport n'explique pas le pourquoi de cette proposition qui me semble pourtant reposer sur des enjeux fondamentaux pour une société démocratique comme le montrent, par exemple, Noam Chomsky et Robert W. McChesney dans *Propagande, médias et démocratie*, (2000, notamment pp. 87-100 et 189-202). J'aimerais savoir jusqu'à quel point l'État a le pouvoir de s'immiscer dans une télévision qu'il contrôle financièrement? La question avait été posée lors d'un discours de Nicolas

Sarkozy, en décembre dernier, qui lançait ce projet. Le débat est-il clos? Ce point me semble pourtant fondamental quant à notre liberté future du citoyen français responsable (et donc) informé.

### 3.2.1.3. Mercredi 25 juin 2008

**Radio Canada, 1<sup>ère</sup> chaîne.** Aujourd'hui avant même l'édition des nouvelles, j'entends un échange qui m'interpelle. Les présentateurs de « C'est bien meilleur le matin » discutent de cette fin d'année scolaire en se disant que la journée d'aujourd'hui pourrait bien être la dernière comportant des nouvelles intéressantes car, l'été arrivé, tout semble attendre la rentrée et, en attendant, les journalistes présents à l'antenne comblent le vide. Mais un autre présentateur réplique que ce n'est plus pareil aujourd'hui, depuis deux ans, l'été n'est plus une période morte pour l'information. Il donne deux exemples : la guerre au Liban en été 2006, les algues bleues à l'été 2007. Pourquoi suis-je choquée d'entendre ça? Est-ce parce que des tragédies, des injustices sociales et politiques sont ici analysées comme de purs produits informatifs? Oui, la raison principale tient sûrement à cela, mais c'est aussi parce que cette raison enferme toute une série d'idées qui me font frémir. Une des idées qui me pose problème, et qui semble pourtant si évidente au regard de ce type de discours, c'est d'être à l'affût de quelque chose qui se passe, de quelque chose de suffisamment grave et important pour pouvoir/devoir en parler. Une question me vient donc à l'esprit, ou plutôt une série question : Est-ce cela un événement? Est-ce une chose suffisamment médiatique? Et plus généralement, est-ce que l'information repose sur l'idée d'événement? Cette dernière question peut paraître saugrenue mais elle reste une vraie question pour moi.

Prenons un exemple de l'actualité de ce matin : le match Allemagne-Turquie en demi-finale de la coupe de football de l'Euro. Le fait c'est le match, l'événement, pour certains, c'est qu'il s'agit d'un match de demi-finale qui donnera la possibilité d'accéder au titre de champion d'Europe au vainqueur. Pour d'autres, c'est l'idée que les deux pays qui s'affrontent sont intimement liés dans leur histoire et dans leur population, si intimement liés que certains spectateurs se sentent aussi turcs qu'allemands (il n'y a qu'à voir ici une photographie publiée sur le site internet du *Figaro* montrant un spectateur qui a entremêlé sur

son visage maquillé les deux drapeaux). Pour d'autres enfin, que la Turquie participe aux jeux européens, et qu'elle soit en position de les remporter montre sa place au sein même de l'Europe, place qui, jusqu'à présent, ne lui est pas accordée officiellement (c'est-à-dire politiquement et économiquement par l'Union Européenne). Où se trouve l'événement ici? Et quel est-il donc? Est-ce un événement sportif, politique, social? C'est, à mon avis, tout à la fois, mais, avant tout, ce qu'on en dira.

Cette dernière journée « d'actualité » québécoise avant la fin de la session parlementaire est donc marquée par beaucoup de mouvements et de discours politiques. Messieurs Couillard et Charest donnent ensemble une conférence de presse qui doit annoncer le retrait de la vie politique de M. Couillard, ministre de la Santé, et donc la nomination de son successeur. De son côté, le gouvernement fédéral annonce également un remaniement ministériel à la suite de la démission (forcée) de M. Bernier. Ce remaniement sera expliqué par M. Harper. Le journal se poursuit avec des titres qui annoncent des nouvelles disparates : la sûreté du Québec vient d'arrêter 27 hommes accusés d'être membres d'un réseau de pornographie juvénile; l'AMF demande la mise en demeure de Vincent Lacroix en plus des 31 milliards de dollars déjà demandés; l'association canadienne à l'énergie éolienne annonce une hausse de ce type d'énergie d'ici sept ans (le Canada passerait du 1% actuel à 7% et égalerait ainsi les pays d'Europe); et enfin le journal se termine sur une fusillade dans une usine de plastique qui a fait cinq morts. J'énonce ici juste les faits, il m'en manque une partie, ce que je présente-là, c'est avant tout ce que j'ai retenu de ce journal matinal. Il n'y a pas d'événement ici, ou plutôt tout peut être considéré comme un événement car tout a été traité comme tel par le présentateur du journal.

**Les sites web : *Le Monde* / *Le Figaro*.** Aujourd'hui l'actualité est française pour les deux quotidiens. *Le Monde* titre sur le rapport Copé (qui, comme mentionné plus haut, est le résultat d'une commission sur l'arrêt de la publicité dans le réseau des chaînes publiques) et *Le Figaro* titre, lui, sur les propositions de Martine Aubry pour refonder la gauche française au congrès de Reims. L'actualité internationale arrive dans les deux organes de presse très loin dans les titres. Il est évidemment intéressant de comparer comment ces deux quotidiens traitent d'une même actualité comme par exemple le rapport Copé. *Le Monde* titre « TF1 grande gagnante de l'arrêt de la publicité sur France télévision » quand *Le Figaro* titre lui « Télévision publique, les opérateurs mobiles d'avantage taxés? ». Ces deux titres donnent

des points de vue complètement différents de l'événement. D'un côté *Le Monde* montre les dangers de cette proposition de loi quand, de l'autre, *Le Figaro* interroge les moyens de mettre en place ce projet. Chacun éclaire ainsi les désavantages des deux camps. Pour *Le Monde*, la télévision publique sera contrainte à un amoindrissement de ses programmes et à une dépendance financière vis-à-vis de l'État, et pour *Le Figaro* les chaînes et groupes privés devront financer en partie la télévision publique. Selon qu'on lise l'un ou l'autre quotidien nous aurons donc une vision particulière de ce projet. Cela n'est ni nouveau, ni spécifique à ce projet. Mais cette proposition du gouvernement cristallise particulièrement les enjeux de la crise des institutions publiques que vit la France à l'heure actuelle. Les journaux d'obédiences politiques sensiblement différentes s'ancrent donc des deux côtés de ce projet. Cependant, ces obédiences politiques ne sont plus vraiment d'actualité aujourd'hui où chacun des quotidiens appartient à des groupes financiers de grande envergure qui annulent toute revendication d'opinion claire des organes de presse. Reste que la lecture des sites de ces deux quotidiens permet chaque jour de comprendre les différents points de vue qui existent sur les « grands faits » d'actualité qui nourrissent la France en particulier. Nous sommes toujours dans la question du traitement d'un fait. Une même dépêche AFP (Agence France Presse, qui « distribue » l'information), un même texte de loi, ou une même proposition de projet sera transmise, donc informée de manière qui peut être radicalement opposée. Ce qui compte ici, ce qui m'intéresse c'est bien la lecture, le commentaire et donc la réflexion proposée en partage par chacun de ces journaux. Mais dans ce cas comment faire pour se dire informé(e)? Faut-il lire chaque journal au quotidien? Je n'en lis que deux, sur des articles précis et cela me prend déjà beaucoup de temps chaque jour. Il est certain que l'information nécessite un travail à la réception, mais jusqu'à quel point?

**Téléjournal de Radio Canada (édition de 22h).** Le journal reprend les titres développés le matin, avec cette fois-ci les analyses de ce qui s'est passé : conférence de Maxime Bernier en Beauce; démission du ministre provincial de la Santé, M. Couillard, et remaniements ministériels provincial et fédéral. Chaque fait est traité comme un événement politique capital; cela va même jusqu'à un reportage sur la carrière de M. Couillard. Les actualités nationales occupent presque toute la durée du journal. Comme l'ont annoncé les journalistes à la radio le matin même, cette journée est la dernière avant les vacances d'été où « il y a quelque chose à traiter », l'international passe donc au deuxième plan. La situation explosive

au Zimbabwe, la fragilité de la trêve en Israël et même la remise en cause de la peine de mort aux États-Unis, tous ces titres doivent occuper à peine un dixième du temps d'antenne ce soir. L'essentiel est de savoir si Maxime Bernier dit vrai lorsqu'il déclare n'avoir jamais rien su du passé de son ex-conjointe : Julie Couillard avant le 20 avril 2008. Est-ce qu'on en reste là? Serait-ce cette affaire l'actualité de cette journée du 26 juin 2008? Quelles sont les images qui me restent après cette édition? D'avantage celles de Maxime Bernier que celles d'Israël refermant les portes d'accès au ravitaillement de Gaza (leur ouverture constituant une des conditions *sine qua non* de la trêve). Je n'ai fait qu'apercevoir brièvement cette dernière information. Le sujet a été traité en moins d'une minute. Je ne suis même pas sûre des images (quelques plans d'un désert) pour illustrer quelques mots sur le sujet. Pourquoi est-ce si flou alors que je vois parfaitement le complet beige de Maxime Bernier? Est-ce cela l'information visuelle du jour? Maxime Bernier en complet beige, le père de Maxime Bernier, les défenseurs de Maxime Bernier. Apparemment, oui, elle se trouve là l'information du jour puisque le lendemain, la « une » du *Devoir* propose une image d'une militante pinçant maternellement la joue de Maxime Bernier, toujours en complet beige.

#### 3.2.1.4. Jeudi 26 juin 2008

**Radio Canada, 1<sup>ère</sup> chaîne.** Aujourd'hui, retour sur Maxime Bernier, en deuxième titre. Les autres titres d'hier se sont perdus mais celui-ci reste. Est-ce que Maxime Bernier dit vrai? C'est maintenant sa parole contre celle de Julie Couillard et je pense que si cette histoire a tenu toutes les nouvelles du printemps, elle constituera la saga de l'été. Car sur une question aussi improbable bien des choses peuvent se tisser, bien des reportages peuvent se créer. Au-delà des grandes actualités internationales et nationales, l'affaire Bernier/Couillard pourra constituer une trame de fond sûre, à fort potentiel d'écoute, comme une grande série fictionnelle : le feuilleton de l'été. Et nous sommes bien dans la fiction ici : deux individus ayant vécu la même histoire en racontent deux versions différentes. Par-dessus ces récits, les médias tissent des fils et des images, des mots et des couleurs pour donner toute la force et le mouvement d'une grande narration. La fiction est un mouvement, c'est l'acte du forgeron : *factio* signifie je forge. L'acte fictionnel consiste à créer des liens pour forger, justifier les

faits présentés. Voici donc nos deux trames de la fiction/actualité de l'été : Maxime Bernier/Julie Couillard, leurs histoires, leurs vies mais surtout la présentation et la représentation de ces histoires et de ces vies. Ces histoires de vies qui possèdent tous les ingrédients d'un bon roman. Suffisamment proches des gens qui lisent et, cependant, suffisamment éloignées de la vie de tous les jours. Tout ceci peut paraître un peu grossier, pourtant, entre hier et aujourd'hui, deux jours d'actualité de juin 2008, c'est le seul titre qui reste. Pourquoi avoir laissé de côté la démission de M. Couillard ou les remaniements ministériels? Ce sont pourtant des actualités proches des auditeurs. Où sont passés Messieurs Couillard et Bolduc? Et qu'en est-il du match de football Allemagne-Turquie? Même si cette demi-finale de la coupe de l'Euro n'est restée qu'un « événement sportif » parce que l'Allemagne l'a remportée, la seule chose dont on parle aujourd'hui, c'est qu'un orage a troublé la retransmission du match à trois reprises pendant 6 minutes. Les journaux *Le Monde* et *Le Figaro* n'en parlent même plus.

**Sites web *Le Monde* / *Le Figaro*.** Je ne vois pas encore se dessiner une fiction de l'été pour la France, je suis peut-être trop loin, et trop déconnectée de l'actualité française. Je sens en revanche, déjà apparaître ce qui s'appelle les « marronniers » de l'été. Les gros titres qui n'en sont pas et qui servent juste à remplir de l'espace. *Le Monde* titre « Un maire d'Isère renonce à réserver les piscines municipales aux femmes ». Oui, pas de doute, nous faisons ici passer la rubrique fait-divers en grand titre d'actualité. Mais ce qui est intéressant c'est évidemment l'analyse qui va en être faite. L'analyse du *Monde* porte sur l'impact social de cette décision (qui a rapport à une demande de la communauté musulmane de la ville). Cela me rappelle ce qui avait lancé, il y a plus d'un an maintenant, la crise des accommodements raisonnables, ici au Québec. En France, la demande est refusée mais ce n'est pas pour autant que cela ne va pas se transformer en crise. Deux choses se dégagent de cette situation. D'une part, elle cristallise les tensions communautaires de plus en plus présentes dans n'importe quel pays du monde, et d'autre part, elle montre, encore une fois le pouvoir des médias. Je m'explique. Hier, le 25 juin 2008, j'ai assisté à la conférence d'une artiste en art médiatique, docteur en Études et Pratiques des Arts à l'UQAM, Constanza Camelo Suarez. Cette artiste travaille sur la performance dans les milieux publics et présentait, lors de cette conférence, un travail réfléchissant l'identité des immigrants au Québec. Dans son intervention et son travail, beaucoup de choses m'ont touchée, mais je retiens surtout une idée énoncée à la fin de sa

conférence, comme anecdote. Si ce projet l'habite depuis longtemps, elle a attendu que la crise sur les accommodements raisonnables « passe » (en d'autres termes : « soit moins médiatisée ») pour proposer et réaliser son projet. Si elle a attendu, c'est pour ne pas rentrer dans cette crise, c'est pour ne pas rentrer dans ce débat qui repose sûrement sur de réelles questions, mais qui répond surtout à une sur-médiatisation d'un fait divers. Que le gérant de la salle de sport ait accepté la demande de la communauté juive d'Outremont, qu'un maire d'Isère ait refusé celle de la communauté musulmane, ce sont deux problèmes politiques et sociaux qui traitent du vivre ensemble au sein de la cité, mais que chacun de ces faits se transforme en affaire, en événement, là c'est avant tout un problème médiatique. L'ampleur que prennent ces faits, stigmatisés et transformés en figures, n'aident pas à comprendre le véritable problème qui les soulève. Dans les deux cas le problème n'est pas traité, ce sont les faits qui sont médiatisés. On s'accroche à du visible, des personnes, des actions alors que le nœud me semble beaucoup plus profond, philosophique, éthique, proprement politique. Repenser la notion de laïcité dans nos sociétés contemporaines de façon radicale me semble la question que la retransmission de ces faits divers n'arrive pas à aborder.

### 3.2.1.5. Vendredi 27 juin 2008

**Radio Canada, 1<sup>ère</sup> chaîne.** Aujourd'hui, les titres s'ouvrent sur le Zimbabwe, jour du second tour des élections présidentielles critiquées par l'ensemble de la communauté internationale. Le président sortant, Robert Mugabe, est le seul candidat en lice, étant donné que l'opposition s'est vue contrainte (sous peine de mort) de se retirer. Cette information me semble tellement irréaliste dans mon quotidien. Je ne sais pas si je la comprends tout à fait. Des élections sur-médiatisées sont l'objet d'un pouvoir dictatorial qui règne par la terreur et le sang. Comment cela est-il possible? On le sait, le monde entier le sait et suit cette tragédie au quotidien et pourtant, tous les jours des membres ainsi que de simples électeurs de l'opposition se font tuer. L'information règne en maîtresse des valeurs de notre société contemporaine, mais cette valeur à quoi sert-elle?

Cette question se trouve répercutée à la suite du journal. Une nouvelle émission, « Sans détours », débute en revenant sur le rachat finalement autorisé de TQS par le groupe Remstar

(producteur et distributeur de films). Rachat jusqu'alors suspendu à cause de la volonté du groupe de retirer tout le secteur information de la chaîne. Un professeur spécialiste des théories de l'information de l'Université Laval, expose, à partir de ce rachat, l'évolution de l'information dans nos sociétés contemporaines. Pour lui, l'évolution des technologies médiatiques (révolutionnée par l'arrivée d'internet) fait que nous sommes, aujourd'hui, de plus en plus informés sur ce qui se passe à l'international et de moins en moins informés sur ce qui se passe sur le pas de notre porte. Est-ce pour cela que les médias dits « traditionnels » (comme la télévision, la radio ou la presse écrite) se concentrent sur les faits divers, « ce qui s'est passé près de chez vous »? Les sites internet des journaux ne semblent pourtant pas confirmer cette hypothèse. Aujourd'hui *Le Monde* ne traite du Zimbabwe qu'en deuxième titre, une information nationale étant préférée en premier et *Le Figaro* fait lui son gros titre sur un joueur de football. Mais peut-être n'est-ce pas de ces sites-là dont parle le professeur de l'Université Laval. Ces sites internet restent les sites de journaux papiers, donc d'une presse traditionnelle. Dans ce cas où se trouve l'information internet qui révolutionne notre manière de penser et d'appréhender l'information? Celle diffusée en boucle sur les téléphones mobiles? Celle qui apparaît lorsqu'on ouvre une page de messagerie électronique? Ou encore, celle à laquelle on nous réfère lorsqu'on tape un mot sur Google? Cette information diffuse et si aléatoire qui ne propose que des titres et des images flashes et qui devient, me semble-t-il, le canon auquel se réfèrent les journaux télévisés, ce type d'information serait celui de nos sociétés contemporaines pressées et sur-médiatisées, dites hyper-industrialisées. Si c'est le cas, il me faut repenser l'ensemble de mon journal qui ne repose que sur les médias « traditionnels ». Est-il toujours valable d'aller chercher de l'information au sein de ces médias? Ou plutôt, représentent-ils encore le lieu d'une analyse pertinente de l'information contemporaine?

### 3.2.1.6. Samedi 28 juin 2008

**Radio Canada 1<sup>ère</sup> chaîne.** Aujourd'hui, retour sur les élections au Zimbabwe, les États-Unis veulent proposer des sanctions à l'encontre du régime de Mugabe par l'intermédiaire du Conseil des Nations Unies. Une envoyée spéciale reprend la journée des élections de



vendredi en montrant toute l'absurdité de la tenue de ces élections. Les résultats sont à peine connus que la cérémonie d'assermentation de Robert Mugabe est déjà prête. Pourquoi donner ce semblant de démocratie? Pourquoi tenir des élections pour ne faire que renouveler le mandat de l'actuel président? En écoutant ces informations une idée me vient à l'esprit : à quel point la population du Zimbabwe est-elle consciente de cette manipulation? La communauté internationale est mobilisée et critique envers ces élections, et dans le pays de nombreux partisans de l'opposition se sont fait tuer, mais jusqu'à quel point y a-t-il une visibilité nationale de ces événements? Notre vision de l'événement dépend évidemment de notre angle d'approche. Je me suis toujours demandée comment Primo Levi avait pu croire que le fait de se déclarer « citoyen italien de race juive » (Levi, 1987, p.12) lors de son arrestation en février 1944 pouvait être plus salubre que de déclarer son activité politique, alors que dès 1939 Chaplin, par exemple, réalisait *Le Dictateur* montrant la stigmatisation du peuple juif par les régimes nazi puis fasciste de pays qui ressemblent grandement, dans le film, à l'Allemagne nazie et l'Italie fasciste. Primo Levi est résistant, communiste donc supposément bien informé du régime contre lequel il se bat, comment expliquer cette ignorance? Ce hiatus entre ceux qui vivent l'événement et ceux qui le regardent de loin ou par la suite explique aussi toute l'ambiguïté qu'il y a à prendre les témoignages comme des sources historiques et informatives. Sans le recul comment transcrire, et transmettre? Ou, plus exactement, que transmet-on? Son expérience, son récit de vie immédiat et incertain, des choses vues certes, mais peu ou pas analysées. Est-ce alors de l'information? Non c'est un témoignage, mais est-ce que cela entre comme possible document d'information? Pour certaines écoles historiques un témoignage n'a pas de valeur historique seul, il constitue un document à partir du moment où il entre dans une série de témoignages corroborant le même thème, les mêmes faits.

Pour en revenir à l'actualité d'aujourd'hui, les élections au Zimbabwe soulèvent donc beaucoup de questions quant à la notion même d'information. Pour autant peu de titres en font état. Seul un feuillet dans *Le Devoir* rappelle quelques unes de ces questions.

**Le Devoir des samedi 28 et dimanche 29 juin 2008.** *Le Devoir* ne titre pas sur le Zimbabwe, la « une » de son premier cahier est consacrée à la venue de Woody Allen pour le festival de jazz de Montréal. En revanche, à la page 8 du premier cahier on retrouve le Zimbabwe avec un article s'intitulant : « Zimbabwe, un simulacre d'élections attire

apparemment peu d'électeurs ». J'associe ce titre à un autre donné par Radio Canada ce matin qui expliquait que le journal officiel du gouvernement de Mugabe parlait de participation « historique » même s'il ne dévoilait pas le nombre de participants. Cette observation de l'envoyée spéciale de la rédaction de Radio Canada est donc synthétisée et analysée par *Le Devoir* dans une approche plus polémique et plus critique face au régime de Mugabe. Ce qui retient cependant plus mon attention, c'est un feuillet de Gil Courtemanche intitulé « Cul-de-sac » et publié à la page 2 du cahier C (le cahier « Perspective »). En quelques lignes l'auteur reprend l'ensemble des problèmes que posent les élections au Zimbabwe sur le pouvoir de l'information et de la communauté internationale. Une phrase est mise en exergue : « Avoir été libérateur d'un peuple d'Afrique semble vous accorder tous les droits sur le peuple que vous avez libéré ». Mugabe est en effet le premier Africain à avoir libéré son peuple de l'apartheid. Pour l'auteur, cela justifie le silence des dirigeants africains voisins du Zimbabwe, ainsi que de Nelson Mandela lors de son discours à Londres. L'article montre ainsi toute l'hypocrisie dont dépendent les réactions internationales face à ce type d'homme et d'événement.

Le cahier C ne fait pourtant pas la une sur cette actualité, c'est l'organisation du 400<sup>ème</sup> de Québec qui la tient, le titre s'interroge : « de l'histoire d'horreur au conte de fées? ». Différents feuillets développent les péripéties de la préparation du 400<sup>ème</sup> et surtout de sa visibilité. Le cahier B (sur l'économie) titre lui sur le « resserrement surprise de l'économie québécoise ». Bien plus que les mots, une image synthétise ici ce qui y est développé. Dans un cadre fermé à l'iris une main tient une pompe à essence qui goutte. Cette image synthèse, symbolise (ou même figure) la situation économique québécoise (et mondiale) actuelle, et me semble particulièrement révélatrice du jeu de langage que permet l'image. Ici, le titre construit l'image tout autant que ce qui y est présenté. Le resserrement visuel (avec la fermeture à l'iris) rend plus palpable l'idée même de restriction à laquelle vont s'astreindre de nombreuses familles québécoises durant les prochains mois. La mise en avant du pétrole également est éloquente. C'est la hausse des prix de l'essence qui stigmatise la crise dont on parle depuis longtemps mais qui commence à se faire sentir au quotidien. Je lis cette image comme une caricature du sentiment d'insécurité économique ressenti dans les pays occidentaux en ce moment. Je dis bien « sentiment d'insécurité » tout comme l'avait créé Nicolas Sarkozy, puis la droite et la gauche françaises pour les élections présidentielles de

2002. Sentiment d'insécurité lié à une économie de marché qui répond directement à ces moments d'angoisse. Le pétrole est loin d'être la seule cause de cette situation mais c'est sur lui que l'on se fixe pour expliquer la récession internationale dont la banque fédérale américaine ne veut pas prononcer le nom. Pourtant, comme souvent, il me semble le pétrole n'est que l'arbre qui cache la forêt. Mais la hausse du prix du pétrole est, peut-être, la plus directe, tout du moins la plus ressentie, alors c'est elle qui est la plus médiatisée. Cette image me semble donc révélatrice d'une angoisse nationale et internationale qui a besoin d'être focalisée (d'où la réduction de focale avec la fermeture à l'iris) sur un point précis qui doit être le nœud du problème et donc la solution d'une crise qui se profile de plus en plus à l'horizon.

### 3.2.1.7. Dimanche 29 juin 2008

**Sites web : *Le Monde* / *Le Figaro*.** Aujourd'hui sur le site du *Monde* les titres défilent : « Paris s'est préparé avec minutie à prendre la présidence de l'Union Européenne », « Robert Mugabe réélu à la tête du Zimbabwe après un simulacre d'élection », « Révélations sur les opérations secrètes américaines menées en Iran », « Israël donne son accord pour un échange de détenus avec le Hezbollah », « Fichiers des bandes sonores et caméras de surveillance contre les violences à Paris », « Hommage aux grands classiques du polar américain », « Des émeutes éclatent dans le Guizhou, en Chine, après la mort d'une adolescente », « Offensive pakistanaise contre des bastions talibans ». Si l'on reprend une remarque entendue au cours de la semaine sur Radio Canada, l'actualité est loin d'être en vacances. Tous ces titres s'entrechoquent, s'entremêlent et deviennent l'actualité du jour. Une actualité que j'ai suivie pendant une semaine et qui se retrouve condensée dans ces titres. Tout s'y retrouve et tout s'y perd. Que vais-je retenir de cette semaine d'actualité? Ces titres? Comme d'habitude cette sensation de confusion, de pot-pourri, me semble donnée par leur ordre d'apparition. Pourquoi donner la primeur à la présidence française de l'Union Européenne (effective seulement à partir du mardi 1<sup>er</sup> juillet)? Pourquoi séparer les émeutes chinoises et l'offensive pakistanaise du reste de l'actualité internationale par un titre sur les classiques du polar américains? Est-ce que cette présentation donne l'ordre d'importance des informations?

Jusqu'à quel point influence-t-elle notre lecture? *Le Figaro* titre lui sur le Zimbabwe avec un article très détaillé sur les réactions (ou manque de réactions) internationales. Mais c'est finalement la victoire de l'Espagne en coupe de l'Euro qui tiendra les deux unes définitives du jour. Cet événement sportif est suivi en direct ici sur le continent nord américain. Il relègue les informations internationales au second plan, pourtant, comme on l'a vu ce matin, de nombreux faits pouvaient attirer l'attention. Mais les sites d'information « gratuite » doivent répondre à trois critères que sont la synthèse, la rapidité et surtout l'attraction. Ce n'est plus seulement le scoop qui compte c'est aussi la forme (plus d'images) et surtout la portée séductrice du fait diffusé qui importe. L'information devient donc un produit industriel qui doit séduire, attirer, faire vendre, ou tout du moins encourager à la vente. Dans ce contexte on comprend pourquoi la victoire de l'Euro passe avant la réaction de Condoleezza Rice sur les élections au Zimbabwe.

Dans ce même état d'esprit, être informé peut se résumer à avoir lu, vu ou entendu une série de titres. De ce point de vue, une rubrique du site du *Figaro* me semble particulièrement intéressante : il s'agit de celle qui s'intitule « les Flashs ». À intervalles de temps plus ou moins régulier (de 15 à 30 minutes) des titres s'affichent. Cela donne, pour le dimanche 29 juin de 20h50 à 23h21 (heure française), la chose suivante : « 20h50 Le président zambien hospitalisé; 21h19 Euro : l'Espagne ouvre la marque; 21h25 Zimbabwe : pas de déclaration de l'UA (Union Africaine); 21h32 Euro : mi-temps, l'Espagne mène 1-0; 21h47 Zimbabwe : Agir avec fermeté (Rice); 22h25 Carcassonne 17 blessés (nouveau bilan); 22h36 L'Espagne remporte l'Euro; 23h02 Routiers : Unosra aussi; 23h13 Euro : L'Allemagne remercie son public; 23h21 Euro : explosion de joie en Espagne ».

Cet ensemble mélange les différents « événements » du moment. Nous suivons minute par minute une actualité qui défile, est-ce pour autant que nous sommes informés? Cette fausse question en soulève une autre : que cherchent à faire les journalistes du site du *Figaro* avec ces flashs? De l'information? Cette question restera évidemment sans réponse mais on peut poser une question plus précise : si l'information contemporaine se vit dans l'instant, est-ce toujours de l'information (à la réception tout comme à la conception)?

**Téléjournal de Radio Canada (édition de 18h).** Le journal s'ouvre, comme d'habitude, sur des faits divers qui ont marqué la province. Ainsi à Gatineau, un policier a tué un homme qu'il venait appréhender chez lui. La Sûreté du Québec mène l'enquête, le frère de la victime

est également un des témoins de la scène et est interrogé par les journalistes. Par ailleurs, des poursuites policières ont fait des blessés la nuit dernière. Le téléjournal revient ensuite sur la victoire de l'Espagne à l'Euro. Puis retour au Québec pour la récompense (médaille de l'assemblée nationale) accordée au capitaine ayant sauvé du naufrage de leur bateau deux pêcheurs de phoques au large du cap Breton en mars dernier. Quelques images de la parade homosexuelle à Toronto où même l'armée canadienne a pu défiler cette année. Reportage sur la hausse du cancer de la peau et le manque de dermatologues au Québec. Puis autre reportage sur les élections au Zimbabwe et les réfugiés, opposants politiques de Mugabe, repoussés également d'Afrique du Sud. Le reportage révèle que 58% de la population pouvant voter se serait abstenue pour le second tour des élections présidentielles. Le dernier titre avant la chronique sportive est consacré à l'engagement israélien pour libérer 5 détenus du Hezbollah libanais en échange des corps des deux soldats enlevés en 2006, enlèvement qui avait déclenché la guerre menée par Israël au Liban à l'été 2006.

Ces titres, bien que développés, défilent très vite. Je connais certains des sujets traités, comme les élections au Zimbabwe et l'échange de soldats en Israël, donc je prends des notes plus facilement. Mais pour d'autres sujets, comme les honneurs accordés au capitaine du bateau par les Îles de la Madeleine, je suis obligée d'aller sur le site de Radio Canada pour compléter l'information. Si j'effectue cette recherche, c'est évidemment pour constituer ce journal. Mais sans ce journal je n'aurai sûrement pas été regarder sur le site. Combien d'informations restent ainsi dans le vague au quotidien? Je suis bien consciente qu'on ne fait jamais le tour d'un sujet, mais si je n'avais pas regardé le site de Radio Canada je n'aurai pu resituer ni le lieu, ni la récompense accordée au capitaine. Pourtant j'avais déjà pris connaissance de cette histoire lors de sa médiatisation en mars 2008. Ma question est donc la suivante : que reste-t-il des informations qui nous traversent au quotidien ? Que retient-on d'un journal télévisé par exemple? Le journal que je suis en train d'écrire ne reflète donc pas mon quotidien de l'information. Il a été trop condensé, je me suis aussi plus forcée à aller en profondeur sur des sujets qui n'avaient fait que passer en quelques secondes dans ma journée. Ce journal m'a donc permis, avant tout, de faire l'écho d'analyses et de questions sur l'impact de l'information dans mon quotidien.

### 3.3.2. Une chronique annoncée

Je commence ici un second journal qui se concentre cette fois sur un événement. L'objectif de cette seconde proposition est de représenter mon quotidien de l'information en partant d'un autre principe que pour le premier journal : non plus une semaine d'information mais un événement précis. Cependant, un événement peut avoir une ampleur telle qu'il faille le documenter pendant des mois. Or, ici, ce ne sont ni la durée, ni l'évolution qui m'intéressent mais le phénomène, sa médiatisation et tout ce qui peut se dire sur un point aussi précis qu'il soit.

Pour cette seconde série, j'ai donc choisi de documenter et de réagir à l'information que j'ai reçue sur les élections présidentielles américaines de 2008. Précisément, l'information que j'ai reçue des résultats de ces élections. Ce journal regarde donc la masse d'information sur ce fait que j'ai eue en quelques heures et en quelques jours (trois exactement). L'idée des pages qui suivent est d'observer l'accumulation de dires et d'images sur un phénomène le plus circonscrit possible.

Choisir de documenter les résultats des élections américaines n'est évidemment pas anodin. Si je me suis concentrée sur ce phénomène, c'est dans l'attente d'une masse importante de réactions à son égard dans le monde entier. L'idée de ce journal est bien de documenter un fait dans sa dimension la plus condensée (son déroulement, sa formation et sa révélation). Les résultats électoraux m'ont semblé constituer un phénomène exemplaire pour ce type de recherche. De plus, l'impact et l'enjeu mondial de ces élections laissaient prévoir des réactions si ce n'est variées tout du moins multiples.

Je me suis donc attachée, du 4 au 6 novembre 2008, à enregistrer ce qui s'est dit, écrit et montré sur les résultats des présidentielles américaines. Cet enregistrement s'est effectué, comme pour le premier journal, dans mon univers informatif quotidien, avec une petite recherche supplémentaire sur les unes des journaux suggérées par une amie.

### 3.3.2.1. Mardi 4 novembre 2008

#### De 8h à 19h, Une élection jouée d'avance?

Deux ans de course électorale pour une élection « du changement » qui aura été la plus coûteuse de l'histoire des États-Unis. Mardi 4 novembre, journée d'élection, jour de vote pour les Américains, certains votent depuis trois semaines, d'autres ne voteront pas avant très tard ce soir, d'autres enfin ne voteront pas du tout, mais ils seront rares à en croire les gros titres aujourd'hui.

L'édition de 9 heures des informations de **la première chaîne de Radio Canada** ouvre sur ce questionnement : au vu de la population record attendue pour voter, est-ce que le système de vote américain va pouvoir « tenir le coup »? Le journaliste explique que dans certains États les machines sont neuves mais n'ont jamais été testées, dans d'autres États, comme celui de New York, les machines ont plus de 50 ans. Depuis quelques jours déjà les files s'allongent devant les bureaux de vote. Le commentateur suppose même que certains bureaux devront fermer plus tard que l'heure prévue, ceci pourrait entraîner des protestations de la part des associations chargées de surveiller le bon fonctionnement du vote. Ce vote historique, regardé par le monde entier pourrait cependant porter des zones d'ombres, les mêmes qu'il y a huit ans. Ainsi les deux partis ont mobilisé des milliers d'avocats partout dans le pays pour éviter toute forme de flou et de surprise, telles qu'en avait connues la Floride pour les élections de 2000. Dans cet état d'esprit le journaliste s'interroge : « Que se passerait-il si les résultats n'étaient pas ceux prévu dans les sondages? » En effet que se passerait-il si McCain remportait finalement les élections, ou même si la victoire d'Obama n'était pas si évidente et que le scénario de la Floride en 2000 se reproduisait? Que se passerait-il finalement si ce qui semble évident aujourd'hui ne l'était pas? Il est peut-être là le gros problème de cette dernière journée avant les résultats : tous semblent proclamer d'ores et déjà Obama élu. Le deuxième titre de l'édition matinale de Radio Canada appuie cette vision puisque le journaliste propose un tour du monde des opinions sur le premier homme noir à la Maison Blanche. De Cuba au Japon en passant par Israël les réactions, même si elles sont très différentes, reprennent toutes la même idée : celle que les élections sont jouées d'avance. La ville du Japon nommée Obama prépare même une grande fête en son honneur depuis 6 mois.

Je ne comprends pas. Comment peut-on inventer une fiction avant même que l'événement n'ait lieu? Des millions d'américains sont attendus aux urnes, comment peut-on penser sans eux? Cette victoire évidente semble le leitmotiv de toute la couverture médiatique de cette journée d'élection. Un peu avant le journal sur la première chaîne de Radio Canada dans l'émission « C'est bien meilleur le matin », animée par René Homier-Roy, un invité spécialiste de la politique américaine, titulaire de la chaire Raoul Dandurand en études stratégiques et diplomatiques de l'UQAM : M. Charles Philippe David, a parlé pendant plus de cinq minutes comme si les élections étaient déjà passées. Pas de conditionnel, ni même de futur, il réfléchissait sur les gros dossiers qui attendent Barack Obama et la façon dont il pourrait les traiter (crise économique et financière, guerre en Irak, etc.). À prendre l'émission à ce moment-là nous aurions pu nous croire mercredi ou jeudi. Avec un système électoral aussi fragile et compliqué comment savoir le temps que va prendre le dépouillement? Pourquoi mettre entre parenthèses cette journée décisive?

**Les journaux électroniques du *Figaro* et du *Monde*** présentent à peu de choses près le même point de vue. Cependant, *Le Figaro* titre sur la participation massive aux élections. Cette participation exceptionnelle rappelle encore une fois que des élections se jouent sur les votes et non sur les sondages. Pourtant *Le Figaro*, tout comme l'équipe de « C'est bien meilleur le matin » qui prévoit les résultats des élections selon les résultats de Hockey, cherche des signes partout ailleurs que dans les votes. Dans les flashes, *Le Figaro* annonce que les démocrates prévoient de faire une fête ce soir alors que les Républicains ne prévoient rien. Les titres du quotidien se concentrent eux sur le dernier jour de cette campagne en axant cependant leur regard sur Obama : contre « À Chicago on espère une victoire d'Obama » se pose « Chez les Républicains le cœur n'y est plus ». Le quotidien recense également les « meilleures vidéos » de chansons composées pour Obama. Au-delà de *Yes we can*, reprenant un discours d'Obama et qui a fait le tour du monde, de nombreux clips (amateurs ou non) composent et décomposent la figure du changement que propose Obama. Le site du *Monde* propose un point de vue similaire en mettant en avant la participation massive et la victoire attendue d'Obama. Dès 18h40 (heure française) *Le Monde* annonce dans ses flashes la victoire d'Obama en Indiana.

**Au téléjournal de Radio Canada** on retrouve les même idées : la participation serait la plus importante depuis 100 ans; les partis auraient déjà lancé des plaintes contre le mauvais



fonctionnement des élections dans différents États; les Républicains « ne s'avouent pas encore vaincus »; Obamamanie à Montréal. Une chose cependant est développée plus en profondeur que dans les autres organes de presse : les élections d'aujourd'hui ne sont pas seulement pour la présidence. Les Américains votent aussi pour le renouvellement du Congrès (la chambre des représentants dans son entier et le tiers du Sénat), mais également pour 11 gouverneurs et, dans plus de 30 États, pour des référendums dont les questions sur les droits des homosexuels ou à l'avortement pourraient jouer sur les résultats des élections présidentielles dans certains États clés comme la Floride ou l'Ohio en motivant d'avantage des conservateurs à aller voter.

*Le Devoir* du 4 novembre 2008 titre lui « 04-11-08 La parole aux Américains », cet article de couverture est le seul avec « Le Spectre du chaos électoral » (également en couverture) qui soit consacré aux élections américaines dans cette édition. Dans ces articles, *Le Devoir* revient sur les deux points majeurs de cette journée électorale : la possible défaillance du système électoral américain et, contrairement aux autres organes de presse, à la volonté de *deux* camps de gagner. Hier, dans un sprint final, les deux candidats ont montré que rien n'était justement « joué d'avance ». *Le Devoir* montre ainsi la bataille serrée qui s'annonce ce soir. Les images qui composent la une de cette édition insistent sur cette idée puisqu'elles représentent les photographies des deux candidats. Ces photographies sont étirées en longueur et encadrent l'article « 04-11-08 La parole aux Américains ». L'image de McCain se trouve à gauche de l'article, celle d'Obama à droite. Ces photographies sont très similaires, on sent qu'il y a une volonté éditoriale de donner une égale présence aux deux hommes. Les deux candidats sont de trois-quarts face, ils regardent tous deux légèrement vers le haut et leurs visages occupent ainsi la quasi totalité du cadre de l'image. Cette présentation met vraiment en avant la confrontation des deux hommes et des deux partis (au centre de l'article compris entre ces deux images se trouvent les logos des partis). Cette une me semble particulièrement intéressante parce qu'elle rompt avec l'ensemble du discours tenu sur les élections en cette journée de vote.

Dès 19 heures les chaînes de télévision commencent leurs soirées électorales. Sur **RDI** des experts rappellent à quel point la campagne d'Obama a modifié le mode des campagnes traditionnelles. Un des experts résume ainsi : nouvelles technologies, nouvelles campagnes, 10 millions de nouveaux électeurs, 130 millions d'électeurs attendus. C'est, selon lui, déjà ça

« le changement Obama ». Cependant le système des élections reste « féodal » selon les deux analystes. Des gens ont attendu jusqu'à 19 heures aujourd'hui pour voter. Un des présentateurs se risque même à une question : « Face à ce système aussi défaillant comment pensent-ils exporter la démocratie en Irak? » Pour un autre analyste, dès le départ de la campagne, Obama a mené le jeu, notamment en faisant en sorte de lier constamment McCain à Bush. Comme dans toutes soirées électorales de nombreux journalistes et correspondants sont en direct dans des lieux stratégiques : Washington, évidemment, New York, mais aussi les quartiers généraux des deux partis et certaines petites villes d'États clés dont l'Ohio désigné comme le plus important des États indécis et qui semblerait faire plus confiance à Obama notamment face à la crise économique.

### 3.3.2.2. Mercredi 5 novembre 2008.

#### Minuit

**RDI** retransmet en direct le discours d'Obama sous le titre « Une victoire historique ». En dessous de l'image d'Obama on peut lire les résultats provisoires qui font de lui le nouveau président des États-Unis : 338/538 grands électeurs pour Barack Obama contre 156/538 grands électeurs pour McCain. Il fallait 270 grands électeurs pour être désigné président. Un discours, d'une rhétorique impeccable, comme tous les discours d'Obama durant cette campagne, qui cherche avant tout à faire passer deux choses : nous sommes une nation unie et le changement est venu pour l'Amérique. Au-delà de l'individu, la nation a voté, et ce vote revendique un changement qu'a voulu incarner Obama durant toute sa campagne. Avec toujours pour leitmotiv le « yes we can » devenu si populaire, le discours du nouveau président des États-Unis s'érige sur une double volonté d'espoir et d'unité pour une nation que le monde entier a regardé aujourd'hui. Un monde qui semble un peu mis de côté dans les propos d'Obama qui se concentre encore une fois sur la nécessité d'unir les *États-Unis* d'Amérique.

À la suite du discours, le présentateur reprend le fil de la soirée. Il explique qu'au Kenya, pays dont est originaire le père d'Obama, jeudi prochain va être déclaré fête nationale en l'honneur du nouveau président américain. Les analystes commentent ensuite le discours

d'Obama comme un discours « remarquable, émouvant, réparateur et rassembleur ». Car si Obama remporte une large avance pour le nombre des grands électeurs, il n'en reste pas moins que le vote populaire est toujours très divisé. À 1 heure ce matin la population avait voté 48% pour McCain contre 51% pour Obama. L'écart n'est donc pas si large, même si l'un des analystes rappelle qu'avec cette faible différence, Obama tient pourtant une plus grande légitimité que n'avait obtenu Bush en 2000 (surtout avec un Congrès démocrate comme le prévoient les résultats de ce soir). Ce dernier point explique la population « en liesse » à Chicago et les manifestations à Washington DC devant la Maison Blanche qui scandaient « dehors Bush ». Pour terminer la soirée, les trois présentateurs s'entendent sur deux mots : rupture et départ.

**Les sites web des journaux** sont également très explicites. *Le Figaro* titre « Barack Obama élu président », « McCain reconnaît sa défaite », « Le changement est arrivé », « Obama est porteur d'espoirs immenses ». Ces titres sont appuyés par des séries d'images et de vidéos traitant des foules en liesse dans les grandes villes américaines, par des cartes présentant les résultats États par États et enfin par les discours des deux candidats. Dans son discours, John McCain félicite Obama, en soulignant une victoire sans équivoque, et rend hommage à des résultats historiques pour les Afro-Américains. *Le Figaro* complète cette analyse avec un diaporama intitulé « Obama, l'audace dans la peau » et de « la vie d'Obama en images ». *Le Monde* est encore plus éloquent, il titre : « Barack Obama élu président : « le changement est là ! ».

### 3.3.2.3. Mercredi 5 novembre 2008

#### « Change is come to America »

Le bulletin d'information de 9 heures de la **première chaîne de Radio Canada** revient sur la victoire « historique » de Barack Obama. Le présentateur propose un tour du monde de réactions de l'annonce des résultats des élections américaines. Au Kenya, dans le village de la famille Obama, la première réaction des gens a été une prière puis des danses en l'honneur du « fils du village ». Barack Obama incarne sous plein d'aspects « the american dream ». La réaction de la Chine abonde dans ce sens puisque par un communiqué officiel elle a annoncé

qu'une « nouvelle Amérique s'avance sur le monde et cela va changer les rapports avec la Chine ».

**Les sites web des journaux** sont aussi unanimes. *Le Figaro* titre : « Le monde attend beaucoup du changement Obama ». Le quotidien expose également les derniers résultats toujours en mouvement. Ce matin le vote populaire donne 52% pour Obama contre 47% pour McCain. Tandis que le nombre de grands électeurs a grandi dans les deux camps (364 pour Obama contre 174 pour McCain). Les titres défilent dans le quotidien : « Le changement est arrivé en Amérique », « Les défis qui attendent Obama », « Obama pourrait jouer l'ouverture », « Les démocrates se renforcent au Congrès », « Barack Obama, l'homme multiple », mais aussi « En Irak, l'identité du vainqueur importe peu », et enfin « Le sacre d'Obama vu par les médias ». Ce dernier article propose un tour d'horizon analytique de la couverture médiatique de la victoire d'Obama. Le mot qui revient le plus souvent est *change*, suivi de *president*. Beaucoup de quotidiens et de sites internet reprennent des phrases du discours d'Obama pour titre, ainsi le site web de Fox propose « *This our moment, this our time* ». La plupart des organes de presse internationaux soulignent également l'aspect historique de cette victoire (on a vu apparaître ce thème dès minuit mais c'est aujourd'hui partout dans la presse), c'est d'ailleurs le titre qu'a choisi la version papier du *Figaro* : Historique. Le *New York Times* est un des seuls à titrer sur le fait qu'une « *Racial barrier falls* ». Enfin, *The New Mexico* avait titré dès le 26 octobre dernier « *Obama wins !* ». Le site web du *Monde* titre quant à lui : « Les défis qui attendent le président Obama » et propose un tour d'Europe de l'annonce télévisée de la victoire d'Obama (en Italie, Allemagne, Espagne et Russie).

#### 3.3.2.4. Jeudi 6 novembre 2008

##### Revue de presse un peu décalée

Sur le site web du *Figaro* ce matin au milieu des articles analysant les 76 prochains jours du nouveau président américain (programme, déménagement, choix d'une équipe), un article attire mon attention. Il s'intitule : « Les journaux pris d'assaut après la victoire d'Obama ». Cet article montre comment les gens se sont précipités pour avoir un exemplaire d'un

quotidien de la journée d'une victoire « historique ». La presse papier n'est peut-être pas si ad-hoc qu'elle en a l'air, c'est finalement cette trace-là que nous souhaitons garder.

À Montréal, j'ai été confrontée à cette situation, quand j'ai voulu prendre *Le Devoir* il n'en restait plus « depuis tôt ce matin » m'a expliqué l'employé de la presse. Je me retrouve donc avec *Le Journal de Montréal*, le seul qui reste avec *Le Soleil* en cet après-midi de mercredi. *Le Journal de Montréal* titre : « Obama élu. Journée historique pour les États-Unis ». Le journal revient ainsi sur l'événement en 15 pages à grand renfort de photographies. Ces pages s'ouvrent sur une large photographie en gros plan d'Obama saluant la foule. Sur la page de gauche on peut lire « C'est votre victoire », citation reprise du discours donné par Obama à Chicago le soir même des élections. Et, juste en dessous de cette citation-titre, trois nombres : 47 ans (l'âge d'Obama) collé à 400G\$ (déficit financier des États-Unis avec lequel Obama commence sa présidence) et en dessous : 600M\$ (montant des dépenses de la campagne menée par Obama). Sur la page de droite un feuillet avec pour titre « Obama écrit l'histoire ». La deuxième page titre « Un messie est né » avec des photos de la foule à Chicago et New York réunie pour fêter la victoire. La troisième page est, quant à elle, consacrée aux Républicains avec pour titre « Défaite amère » sur des images de militants et de leaders en pleur. Un feuillet de Richard Martineau complète cette page avec deux phrases mises en exergue : « La victoire des « vrais » » et « Hier le « petit peuple » a parlé ». La quatrième page se consacre aux résultats précis État par État, avec pour titre « Obama rafle la majorité ». Un feuillet, intitulé : « Une révolution tranquille », accompagne également cette page. Les pages suivantes traitent des « Montréalais en délire » et des « enjeux internationaux ». Et enfin, la dernière double page se concentre sur les « pépins techniques » qu'a connu le système de vote mardi et « David Axelrod, l'homme derrière la victoire ». Sous la photo du conseiller de Barack Obama la légende indique que c'est le père du slogan « yes we can » devenu le message radical de la campagne d'Obama. Ces 15 pages montrent l'engouement autour de la victoire d'Obama. Sur Radio Canada jeudi matin, les chroniqueurs avaient même du mal à parler d'autre chose, pourtant au Québec des élections ont été déclenchées hier.

Un site Web recense toutes les unes de la presse écrite portant sur les élections de Barack Obama<sup>4</sup>. Les journaux du 5 novembre dans le monde entier titrent, à quelques rares

---

<sup>4</sup> <http://obama2008.s3.amazonaws.com/headlines.html>, site consulté pour la dernière fois le 8 février 2010.

exceptions près, tous sur la victoire d'Obama. Trois ou quatre journaux lui préfèrent une actualité sportive, *The Irish Times* titre sur le taux de participation record en faveur d'Obama pour ces élections et les journaux mexicains (comme *Liberar*, *Morelos* ou *Expresso*) titrent, quant à eux, en majorité sur l'accident d'avion qui à Mexico a fait 8 morts dont un membre du gouvernement. Pour le reste c'est une vague de photos et de slogans reprenant le discours d'Obama qui déferle. La plupart des journaux choisissent une des photos de la soirée des élections présentant Obama sur scène saluant la foule sourire aux lèvres. Beaucoup montrent également Obama entouré de sa femme et de ses filles. Certains journaux optent pour un montage des photos de campagne d'Obama par exemple, *Crítica* du Panama montre Obama marchant sur une scène entourée de gens avec pour fond le drapeau des États-Unis mais Obama ne porte pas de costume comme lors de la soirée du 4, il est en simple habit de ville noir. De son côté *Diario de Noticias* montre la famille Obama marchant de dos à une maison qui doit être la Maison Blanche. Quelques journaux comme *La Opinión* et *The York Daily Record* présentent la foule entourant le président nouvellement élu le soir du 4 novembre à Chicago. *El Periodico de Catalunya* choisit lui une photo de Martin Luther King avec pour titre « Pendants d'un somni/ Pendenties de un sunio » (littéralement : poursuite d'un rêve). Enfin, *Die Welt* présente, quant à lui, seulement le drapeau américain. Mais la grande majorité des couvertures ont opté pour un portrait du héros du jour. Les titres se répètent aussi beaucoup, le nom d'Obama est sur toutes les unes, pour certaines, c'est d'ailleurs le titre choisi souvent suivi d'un point d'exclamation ou de « wins », pour d'autres « it's Obama », *The Orange Country Register* va même jusqu'à titrer « Oh Bama ! » et *The Toronto Sun* « BAM ! ». Dans l'ensemble trois phrases reviennent partout : « Yes we can/ Si pudo » (ou des variantes comme « Yes he did »), « Change has come to America » (avec des variantes comme « The New Era/ Nueva Era » ou simplement « change » ou encore « change has come ») et enfin « History » (avec ses variantes comme « Historic/Historico », « Historic Victory » ou « American History », ou encore « Obama Victory Makes History »).

### 3.3.2.5. Jeudi 6 novembre 2008, en soirée

#### *Le Devoir* finalement.

Une amie, abonnée au *Devoir* a pu avoir un exemplaire du précieux numéro et me le donne tard dans la soirée. La une du journal, comme la plupart des autres unes des journaux sur la planète, s'arrête sur une photographie en gros plan du président nouvellement élu. Sur un fond bleu clair, Obama, sourire aux lèvres, nous salue, un petit drapeau américain accroché à la boutonnière de sa veste. En bas de l'image les lettres blanches en majuscule énoncent « Obama président ». Cette photographie couvre la moitié supérieure de la première page. Au-dessous d'elle un article, annonçant les analyses des élections américaines, titre « Un vent démocratique balaie les États-Unis ». L'article s'ouvre sur ce qu'annonce la photo/titre : « Pas de troisième mandat pour les républicains. Un grand vent de changement bleu a soufflé sur les États-Unis. » Ces deux phrases pourraient être la légende de la photo qui couvre la une. Et inversement, ces deux phrases sont « incarnées » par la photographie choisie en une.

Un autre article poursuit « Les primeurs d'Obama ». Serge Truffaut recense ainsi toutes « les premières fois » dont l'élection d'Obama se fait le symbole. L'article est accompagné d'une image montrant la foule en liesse et en larmes attendant Obama à Grant Park à Chicago.

Par la suite, *Le Devoir* revient sur le déroulement des élections américaines ce mardi-là. Les titres se succèdent : « Les *swing states* penchent vers Obama », « Un vote massif, sans chaos », « Les démocrates prennent le Congrès », « Les médias font durer le suspense », « *Yes, we did!* ». Cette suite de titres, ponctuée de photographies, qui s'étale sur une double page résume en quelques lignes la journée de mardi. Quatre brèves complètent l'ensemble : « Obama a joué au Basket en attendant les résultats », « McCain dit au revoir aux journalistes qui l'ont suivi », « Le dollar fête », « Bush s'est fait invisible ». La page suivante revient, quant à elle, sur les lourds dossiers qui attendent Obama. Sous le titre « Une difficile transition attend le nouveau président », François Sergent revient sur le choix des collaborateurs, les dossiers difficiles, l'immigration, l'Irak et la crise. Ce premier article de fond proposé par le journal ce jour-là n'est complété que par un autre article portant lui sur le vote massif des américains. En page 9 du *Devoir*, Jean-François Lisée réfléchit sur le



« rebond de la démocratie en Amérique ». La photo en noir et blanc d'une vieille femme noire traversant la rue une canne d'une main et un drapeau américain de l'autre illustre cet article.

L'article reprend également en gros un extrait d'une chanson de Léonard Cohen datant de 1992, *La démocratie arrive aux États-Unis* : « La démocratie arrive aux États-Unis/ Elle arrive d'abord en Amérique/ là où le pire et le meilleur se fabriquent/ C'est ici que sont les talents/ et les outils pour le changement/ Ici la soif pour le divin/ ici que la famille est en déclin/ C'est ici que les solitaires disent que le cœur doit être ouvert d'une fondamentale manière/ La démocratie arrive aux États-Unis ». En dessous de ces lignes qui semblent si actuelles et pourtant si longues à se réaliser, une photographie montre une main tenant un macaron avec inscrit « I voted » sous le dessin du drapeau américain. En quatrième de couverture une large photo de McCain et de sa femme lors du dernier discours du candidat couvre le haut de la page.

*Le Devoir* accumule ainsi les gros titres et les images pour retracer la journée des élections. Certaines images, comme celle de la couverture vont même jusqu'à incarner au sens propre, tout un ensemble de propos développés dans l'article qui suit. Qui répète quoi? Et quelle est alors la place des articles dans ce type de traitement? Entre les titres et les images tout paraît être dit car le journal ne semble là que pour se faire l'espace d'une trace de l'événement et non un lieu qui en permette d'établir une réflexion. Les titres et les images défilent, tout comme lors des journaux télévisés, nous sommes dans une transmission factuelle de ce qu'il s'est passé. J'en reviens ici à la même question est-ce que l'on peut nommer ce type de traitement de l'information? En tant que récepteurs nous accumulons des données mais cet ensemble ne nous aide pas à mieux comprendre l'événement présenté. Cette idée me fait penser à ce que j'ai noté dans les pages de mon journal sur ces élections : « les gens se sont précipités pour avoir un exemplaire d'un quotidien de la journée d'une victoire « historique ». La presse papier n'est peut-être pas si *ad hoc* qu'elle en a l'air, c'est finalement cette trace-là que nous souhaitons garder ». En relisant cela, je me rend compte à quel point cette phrase est le reflet de ce que propose le journal et de ce que je suis en train de lui reprocher. Le journal papier n'a-t-il plus que le rôle de constituer une trace tangible d'un événement? Les quotidiens n'offrent presque plus un espace de réflexion sur les faits diffusés. Ils les commentent et constituent le dépôt de l'événement mais il est rare qu'ils en proposent une lecture affirmée à discuter.



Seuls deux points des élections américaines sont traités de manière plus approfondie dans le quotidien : les dossiers difficiles qui attendent Obama et le vote massif des Américains. Ce dernier article est le seul qui traite dans les faits des élections américaines du 4 novembre. Cet article est d'ailleurs repris d'un quotidien français : *Libération*. Cependant il est stipulé que cet article a été écrit avant la tenue des élections. Cet article ne propose donc pas une réflexion sur les faits mais une prévision des faits, peut-être même une lecture prédéterminée des faits. Au-delà du direct, les médias s'attachent maintenant à la prédétermination des événements. Ce n'est plus seulement une pensée toute faite que l'on nous propose sur un fait, c'est une pensée toute faite définie à l'avance et qui nous imposera de voir et comprendre l'événement par ce prisme. Est-ce que nous pouvons concrètement penser des événements dont la vision et la lecture sont déterminées à l'avance et de façon générale?

En effet, l'autre conséquence directe de ces recherches constantes de préméditations est la couverture homogène du sujet. La page Web montrant les unes des journaux du monde entier est ici très révélatrice. Dès le premier survol de l'ensemble on peut remarquer le traitement identique que proposent ces journaux. Les images et les titres se répètent sur l'ensemble du globe. Ce traitement unanime est dû notamment au fait de ne pas analyser l'événement même mais les grandes idées qui sont lancées en prévision de l'événement. Ce traitement est particulièrement visible dans des articles dits de fond, comme celui du *Devoir* sur le vote massif des Américains. Cet article écrit quelques jours avant qu'ait réellement lieu le vote « massif des Américains » repose sur des citations d'idées d'Alexis de Toqueville datant de 1835 et de paroles d'une chanson de Leonard Cohen écrite en 1992. Ces réflexions ne traitent pas de l'événement présent, elles évoquent de manière générale l'idée et les modes de réalisation de la démocratie aux États-Unis. Ce traitement peut être tout à fait pertinent et important pour un article réflexif qui prend du recul par rapport à une actualité en changement constant. Ce type d'article de fond est essentiel pour documenter un fait que tout le monde commente sans trop savoir pourquoi. Mais peut-on alors parler d'un traitement de l'actualité?

### 3.4. La Boîte de Pandore. Dialogues fictionnels à propos du téléjournal

*La responsabilité des intellectuels occidentaux est de dire la vérité sur les « exactions du monde occidental » à un public occidental susceptible d'y réagir et d'y mettre fin effectivement et rapidement.*  
(Chomsky, 1999, p.23)

Avant toute chose, je tiens à apporter une explication sur la forme choisie pour ces récits fictionnels : le dialogue. J'ai choisi cette forme pour deux raisons. La première est directement liée au fait que ce texte constitue ma première tentative de fiction au sein du cadre universitaire, j'ai donc souhaité aborder une forme radicalement différente des formes académiques, une forme qui me permette de mettre l'accent sur le « comment dire » et non plus seulement sur le « dit » et il me semble que l'oralité de ce type de texte fait ressortir cet aspect précis. La seconde raison de ce choix formel est liée à cette dernière idée : montrer le « comment dire ». Ce qui m'intéresse dans le dialogue, c'est l'idée même de dialogue, un dialogue qui s'engage par et sur la télévision. En 1967, Marshall McLuhan annonçait,

A new form of « politics » is emerging, and in ways we haven't yet noticed. The living room has become a voting booth. Participation via television in Freedom Marches, in war, revolution, pollution, and other events is changing everything. (1967, p.22)

Cette participation n'est effective pour moi qu'à partir du moment où elle engage une responsabilité commune et partagée. Le partage ici passe, à mon avis, par la création d'un dialogue, par la constitution d'un échange qui fait parler ces images et qui les donne à réfléchir. Avec *La Boîte de Pandore*, j'ai donc cherché à montrer la formalisation concrète de l'image prise comme espace public, comme un espace de dialogue.

#### 3.4.1. De la responsabilité des intellectuels

Un soir comme les autres, Adam et Ève regardent le téléjournal.

Ève- Je NE comprends pas.

Adam- Qu'est-ce que tu comprends pas?

E- Je comprends pas ce qui se passe.

A- Se passe où? Dans la petite boîte? Mais ma chérie, rien ne se passe à la télévision, tu connais le credo quand même : « rien ne se perd, rien ne se gagne, rien ne se transforme! ». On nous l'avait bien dit.

E- Mais non pas à la télévision, dans le monde! Dans ce que transmet cette foutue télé.

A- Bah, c'est la même chose, qu'est-ce que tu voudrais comprendre et que tu ne comprends pas?

E- Tout!

A- C'est-à-dire...

E- Pourquoi en 2008 y a-t-il encore des marches contre la faim? Par exemple. Pourquoi on se trouve encore embarqués dans une crise financière et économique pas possible?

A- Ah non!

E- Quoi non?

A- Non, on ne va pas encore refaire le monde à 11 heures du soir.

E- On ne refait pas le monde, c'est notre société qui refait constamment les mêmes absurdités. Enfin tu trouves pas qu'on tourne en rond?

A- Ça suffit. J'ai dit non. Pas ce soir. Je n'embarque pas. J'en ai assez des grandes phrases et des discussions interminables. Je vais me coucher.

E- C'est ça dors bien! Ferme les yeux et tout ce que tu veux...

A- Si tu voulais dormir, il ne fallait pas regarder le téléjournal. À chaque fois c'est la même chose. Tu le sais pourtant que c'est pas bon ce truc-là à 23 heures. D'ailleurs à n'importe quelle heure. On nous avait pourtant bien dit de ne pas toucher à cette maudite boîte. Demain, je passe une annonce pour la vendre.

E- Bah, de toute façon tu n'arriveras pas à la vendre.

A- Et pourquoi pas?

E- Regarde-la! Elle est toute vieille notre télé. Il existe au moins quatre ou cinq générations de téléviseurs qui sont apparues depuis qu'on a acheté le nôtre. Alors notre vieux machin personne n'en voudra. Réveille-toi Adam, tu as déjà oublié comment on qualifie notre société?

A- Dans quoi tu t'embarques là?

E- Société de, de?... CONSOMMATION!! Voilà on y est!

A- Oui bien à qui la faute? Hein?

E- Quoi?

A- Qui a croqué dans ce qui était défendu?

E- Ah non ! Tu vas pas remettre ça!

A- Non je ne remets pas ça ce soir, je suis fatigué. Bonne nuit.

E- De toute façon avec ou sans télé on se fait autant manipuler.

A- Qu'est-ce que tu racontes encore...

E- Mon amour, tu ne réussiras jamais à vendre ta télé parce que la télé est déjà vendue. Au mieux tu réussiras à refourguer ton téléviseur, mais la télé, jamais tu ne pourras t'en débarrasser.

A- Et c'est reparti...

E- Mais non, mais non ça fait longtemps qu'on ne part plus nulle part.

A- Bien sûr... Bon salut. Je prends le journal.

E- Oui exactement!

A- Quoi?

E- Tu crois qu'en prenant le journal tu sors de la télé... mais pas du tout! C'est exactement la même chose, le même fonctionnement, le même idéal. La télévision s'est vendue partout je te dis.

A- Je ne te suis pas, mais alors pas du tout! De nous deux c'est toi la plus fatiguée, en tout cas la plus fatigante, ça pas de doute.

E- Écoute, j'ai un exemple qui m'est arrivé pas plus tard qu'aujourd'hui : tout à l'heure en rentrant du bureau je suis passée faire le plein d'essence...

A- Oui on en avait parlé ce matin, et puis quoi? Le prix de l'essence atteint des records? Ma chérie je vis aussi dans ce monde, je suis au courant.

E- Non justement ce n'est pas ça, écoute...

A- Le prix de l'essence diminue? Ça c'est un scoop! Tu m'intéresses!

E- Non pas du tout, au contraire, mais ce n'est pas ça le problème.

- A- Bah si vois-tu, je trouve que c'est un problème...
- E- Oui, mais ce n'est pas QUE ça le problème! Tu vas m'écouter oui?! C'est justement cette obsession autour du prix du pétrole qui m'énerve moi...
- A- Oui, je ne comprends pas ces gens qui râlent de payer leur plein le double du prix d'il y a un mois!
- E- Bon tu me laisses parler oui?
- A- Pardon, continue... c'est vrai que ça faisait au moins une bonne vingtaine de minutes que tu n'avais pas pu t'exprimer pleinement...
- E- Je ne m'abaisserai pas à relever cette remarque machiste... Si M<sup>onsieur</sup> daigne prendre quelques minutes de son précieux temps (qu'il croit posséder bêtement... mais n'entrons pas dans ce vaste sujet...) il pourra comprendre où je veux en venir.
- A- Bon vas-y vite!
- E- On est d'accord que le prix du pétrole n'est qu'une facette de la crise financière et économique que le monde occidental est en train de subir, et faire subir à la totalité de la planète...
- A- Grosse la facette, le prix du pétrole c'est une grosse facette de la crise!
- E- Bah, si tu veux mais le prix du riz me paraît tout aussi alarmant, sauf qu'il est moins ressenti dans les pays qui possèdent les moyens de communication à grande échelle...
- A- Soit.
- E- Bon j'arrive donc à la station service et devant moi se trouvaient deux personnes sans voiture en train de photographier le bec de la pompe à essence. Je me suis approchée pour leur demander ce qu'ils faisaient ...
- A- Ça ne m'étonne pas de toi...
- E- Qu'importe. Ils m'ont expliqué qu'ils cherchaient une illustration pour un article sur le resserrement économique et qu'ils pensaient avoir trouvé une image « parlante ». Ils m'ont également dit qu'ils avaient fini et que je pouvais utiliser la pompe...
- A- Courtois!
- E- Il n'est pas question de courtoisie ici! Je trouve ça d'une irresponsabilité totale de focaliser l'ensemble des problèmes de l'économie sur le prix du pétrole!
- A- Tu le leur as dit... je suppose...
- E- Évidemment!

- A- Bon et qu'est-ce qu'ils ont répondu?
- E- Qu'ils n'avaient pas le temps de discuter de ça, qu'ils avaient d'autres images à trouver. Et que si je n'étais pas contente il fallait m'adresser au responsable de la section économique du journal, qui trouvait, lui, que c'était une très bonne idée qui ferait vendre pas mal d'exemplaires.
- A- Et j'ose espérer que tu n'as pas appelé ce monsieur...
- E- Je me suis gênée!
- A- Bien entendu! Et qu'est-ce qu'il t'a répondu... s'il t'a répondu.
- E- N'importe quoi, il m'a répondu n'importe quoi... C'est-à-dire que si je voulais continuer à avoir de la presse écrite il fallait s'attendre à y voir des sujets qui touchent tout le monde, traités pour un large public.
- A- Je ne veux pas imaginer ta réponse...
- E- Il n'y a pas eu de réponse. Après m'avoir dit qu'il fallait laisser les gens faire leur travail et que son travail à lui consistait à « vendre » de l'information, (« vendre » de l'information tu imagines!!!) il a raccroché.
- A- Bon et la morale de cette histoire ...
- E- La morale de cette histoire, c'est qu'il n'y en a pas! Parce que, tout comme ce qui s'est écrit sur mon prétendu « croque dans le fruit défendu », un fait n'existe que par ce qu'on en raconte. Alors si les médias décident que la crise actuelle est due au prix du pétrole, et bien c'est ce que l'on retiendra. Que ce soit la télévision ou les journaux, le principe est le même : manipuler l'opinion publique!
- A- Alors il faudrait complètement se couper de toute représentation du monde parce que l'image qu'on nous en donne est forcément manipulée. D'ailleurs il ne faudrait pas seulement se couper des représentations du monde mais du monde même, puisque même aller chercher de l'essence en regardant le prix du marché c'est participer à cette représentation, tout du moins c'est l'accepter.
- E- En parlant d'essence, il faut faire le plein demain... j'ai oublié d'en prendre avec tout ça.
- A- Ah bah bravo, et demain si on est en panne on fait comment pour aller travailler? C'est du concret là, on n'est plus dans la représentation!
- E- Non justement, ce qui est concret ce n'est pas de faire le plein, c'est d'être conscient, en l'occurrence conscient, de cette manipulation et de réagir.
- A- Mais je suis tout aussi conscient que toi de cette manipulation, seulement tu fais comment pour réagir? Quels sont tes moyens? Quel est ton espace de réaction? Notre salon? À minuit? C'est un peu faible comme impact, tu crois pas?

- E- Alors que fait-on? On regarde, on attend que ça se passe et on va se coucher?
- A- Pour ce qui est de dormir, je commence à faire une croix dessus... Mais oui, regarder, réagir, penser, comprendre et puis oublier, passer à autre chose, bref vivre sa vie, ça peut, je crois, être une solution.
- E- Je trouve ça trop injuste, c'est intolérable.
- A- Injuste? Intolérable? Pour qui?
- E- Pour moi. Je ne peux pas me dire que je ne peux rien faire. Je n'accepte ni cette situation, ni l'énoncé de cette situation. Je ne l'accepte pas!
- A- Mais mon amour, je ne pense pas qu'on te demande d'accepter ou pas...
- E- Ne rien faire, ne rien dire c'est accepter. Il y a bien des gens qui produisent ces programmes, qui décident de donner une certaine couverture médiatique à des événements et pas à d'autres. Ils agissent eux : ils décident.
- A- Non, je ne suis pas sûr qu'ils décident de quoique ce soit. Ils suivent le marché. Ils répondent à des évaluations, des sondages sur l'attente des spectateurs et le besoin d'antenne.
- E- Oui mais ils décident quand même de faire passer le marché avant le sujet.
- A- Ils n'ont pas de choix, ils répondent à un système...
- E- Et ils nous engagent dans ce système, alors que nous n'avions rien demandé.
- A- Un système qui te fait réagir quand même... C'est à ce qu'ils te montrent que tu réagis : aux marches contre la faim, à la crise économique et financière...
- E- Je ne réagis pas à ce qu'ils me montrent. Je réagis à l'idée qu'ils exposent et qui m'est insupportable : l'idée qu'il y ait encore des famines en 2008 par exemple. Mais je réagis aussi à la façon dont ils nous exposent cette idée : « S'il y a des famines en 2008 c'est parce que le pétrole coûte cher ». Comment on pense à partir de ça? Comment on réfléchit à partir de cette proposition fermée?
- A- On ne réfléchit pas...
- E- Ah ah tu vois!
- A- Non, attends. Je comprends ce que tu veux dire (si tu pouvais le dire moins fort, d'ailleurs, il commence à être tard). Mais là où je voulais en venir c'est que je ne crois pas que ce soit dans cette situation qu'on réfléchisse. On ne nous demande pas de réfléchir quand on nous expose cette idée toute faite, on nous demande de l'ingurgiter, c'est, d'ailleurs à mon avis, tout ce qu'on peut faire vu le peu de temps qu'ils nous accordent sur ce genre de propositions.
- E- Mais à quoi ça sert alors de nous montrer ça?

A- Ça ne sert pas à quelque chose dans l'absolu, ça les sert eux en particulier.

E- Je ne comprends pas.

A- Si la télévision ou les médias en général étaient des lieux de pensée radicalement libres, chacun devrait y apporter son point de vue, on n'en sortirait pas. Les médias dans nos sociétés servent une pensée unique et simplifiée. C'est à prendre ou à laisser. Si tu ne l'acceptes pas il faut prendre ta caméra, ton crayon et ton micro et aller glaner toi-même tes propres informations. Ou alors... tu laisses tout tomber et tu retournes au jardin... Mais j'ai cru comprendre que cela n'entraîne pas dans tes options.

E- Non, non je ne suis pas d'accord...

A- Je m'en doute bien...

E- Nous avons une place à tenir en tant que récepteurs, justement en tant que sujets-récepteurs... nous ne sommes pas des réceptacles vides où tout s'empile. Il y a un juste milieu à occuper entre le « tout-gober » et la retraite dans le jardin d'Éden!

A- Oui je crois aussi qu'il y a un juste milieu et c'est cette place que nous sommes en train d'occuper depuis quelques temps. Regarde comment un reportage de cinq minutes nous a fait parler.

E- Non, non, non je ne te suis pas là-dedans non plus...

A- Comment ça?

E- Tu recommences avec ton jardin...

A- Mon jardin?

E- Oui, oui, oui ton jardin... Dans ton idée, chacun doit cultiver son jardin, c'est ça non? Le discours critique pour chacun et la télévision pour tous!

A- Oui on peut le dire comme ça.

E- Oui mais non!

A- Bon, je vois s'envoler le compromis tant espéré et avec lui mon lit... Vas-y, explique-toi.

E- Voilà! Toi tu es dans le compromis constant! On ne dérange pas l'ordre établi et chacun s'occupe de son petit lopin de terre... Oui mais ceux qui n'ont pas de lopin de terre, ils font comment? Hein? Ils subissent la pensée unique et puis c'est tout!

A- Bah, s'ils ne sont plus contents de cet état ils commenceront à cultiver leur propre jardin.

E- Mais comment? S'ils ne savent même pas qu'il y a quelque chose à cultiver!



A- On parle toujours de l'esprit critique, on est d'accord? Non, parce que avec tous ces jardins je suis perdu...

E- N'essaie même pas de dévier la conversation! Répond!

A- À quoi?

E- Si on ne donne pas aux gens la possibilité de prendre conscience de la puissance critique de leur esprit, comment font-ils pour se développer?

A- Mais tu as déjà pensé que tout le monde n'avait peut-être pas besoin de « la puissance critique de son esprit », comme tu dis si bien, pour se développer? C'est peut-être nous, intellectuels occidentaux, qui sommes enfermés dans cette pensée unique, là!

E- Non mais cette position-là non plus n'est pas acceptable!

A- Et pourquoi donc?

E- Mais parce qu'elle ouvre la voie à toutes les atrocités! Au nom de quoi? Du relativisme radical! En disant ça, ce n'est pas seulement nous que nous remettons en question. C'est dire, par exemple, que les exactions menées par Robert Mugabe au Zimbabwe depuis les années 1980 mais surtout durant les dernières élections, dépendent d'un autre système que nous n'avons pas à juger...

A- Ce n'est pas exactement ça que je veux dire et je comprends à quel point c'est choquant. Mais ce que j'essaie juste de te montrer, c'est la façon dont nous sommes tous formatés selon notre société, notre éducation. Nous dépendons tous d'un système de pensée qui génère une pensée unique et totalisante mais aussi un certain esprit critique.

E- Alors quoi, Mugabe dictateur de son État, mettant son pays à genoux pour « convenances personnelles », fait preuve d'un « certain esprit critique »?!

A- Non évidemment, ce n'est pas de lui dont je parle mais du système qui engendre son action. Ce que nous voyons de chez nous c'est un dictateur qui refuse de lâcher le pouvoir. Que savons-nous de l'image qui se construit de lui là-bas? En Afrique, il est peut-être, même sûrement, vu avant tout comme le libérateur de son peuple contre l'apartheid.

E- Oui mais ça c'est une figure, nous aussi, dans notre société, nous savons très bien créer des figures. Des figures politiques, médiatiques...

A- ...religieuses.

E- Oui! Nous sommes bien placés pour le savoir nous deux! Mais il n'en reste pas moins que, figure ou pas, Mugabe impose à son peuple une souffrance inhumaine.

A- Bien sûr mais c'est aussi plus complexe que ça. Il y a peu de situations aujourd'hui qui se lisent à l'échelle locale, les responsables et les causes sont multiples...

E- D'accord, mais du coup j'en reviens à ma bonne vieille question : que fait-on face à ça?

A- Nous, on ne fait rien, on reçoit... Et je sens bien que tu ne vas pas être d'accord...

E- Mais on fait quelque chose en recevant!

A- On tourne en rond comme à chaque fois!

E- Oui je sais mais pourquoi?

A- Pourquoi quoi?

E- Pourquoi est-ce qu'à chaque fois qu'on discute...

A- C'est-à-dire tous les soirs ou presque...

E- ... on en arrive au même point : Que faire?

A- Peut-être parce qu'il n'y a rien à faire.

E- Ou tout à faire.

A- Et nous revoici partis aux origines!

E- Origines de quoi?

A- Bah de tout puisque tout reste à faire... non?

E- Oui il faudrait se dire ça, que rien n'est acquis, tout reste à faire... comme la vaisselle tiens d'ailleurs mon amour...

A- Ah quotidien, j'aime quand tu reprends tes droits!

E- Mais pour moi réagir c'est quotidien.

A- Oui, oui j'avais compris... Tiens d'ailleurs je pense que je vais réagir et ne pas faire la vaisselle comme expression d'un acte critique envers un système qui est le tien!

E- Pas mal mais peut mieux faire.

A- Ah oui et comment?

E- Par exemple en disant que ne pas faire la vaisselle est un acte politique qui milite contre le système capitaliste de nos sociétés occidentales qui nous poussent à manger dans des récipients, qui plus est, des récipients propres!

A- Ah oui pas mal...

E- Mais je peux aussi te répondre sur le même ton...

A- Bah oui évidemment, si tu fais les dialogues, je ne doute pas que tu aies de quoi répondre.

E- Je pourrais te rétorquer, par exemple, que le fait tu ne fasses pas la vaisselle revient à accepter la société patriarcale où les femmes sont chargées de l'ensemble des tâches...

A- Ah non pas de féminisme c'est trop facile!

E- D'accord alors, allons vers l'écologie par exemple.

A- Oui, c'est plus neutre.

E- Ça c'est toi qui le dit!

A- Bref.

E- Bref, d'un point de vue écologique ne pas faire la vaisselle ce soir, nous obligerait à y passer bien plus de temps demain (la crasse s'incruster) utilisant ainsi plus d'eau, d'électricité pour chauffer l'eau et de produit vaisselle qui dissout peut-être très bien les graisses mais qui a du mal à se dissoudre lui-même dans la nature.

A- Ouais...

E- À très grande échelle cette action (même si à la base non-action, ou refus d'action) a des conséquences irrévocables! Nous sommes tous responsables à chaque minute du bien-être de notre société.

A- Olala tu me fatigues, bon je vais la faire cette vaisselle et après je vais me coucher pour de bon.

E- Non! Réagis à l'autorité qui t'impose une action sous prétexte écologique!

A- Quoi?! Non mais là je ne comprends plus rien!

E- Bienvenu au club!

A- C'est toi l'autorité à prétexte écologique?

E- C'est moi en l'occurrence mais, plus généralement, de nombreuses multinationales qui jouent le même jeu... Par exemple celles qui sous le prétexte de recycler les eaux usées ont privatisé la plus grande partie des eaux de la planète.

A- Ah non! NON, NON, NON!!!!

E- Ah si! Ça se passe tous les jours.

A- Non je parle de toi là! On ne recommence pas!

E- Mais...

A- Non je ne veux plus rien entendre. Dis ce que tu veux, croque dans ce qui te chante et réagis, réagis comme bon te semble, moi je vais dormir. DORMIR!

E- Crie pas tu vas réveiller les voisins.

A- Salut!

E- Bonne nuit mon amour. Moi aussi je vais dormir, ces conversations qui tournent en rond me fatiguent... »

Un soir comme les autres Adam et Ève regardent le téléjournal.

Ève- Je NE comprends pas.

Adam- Qu'est-ce que tu comprends pas?

E- Je comprends pas ce qu'il se passe.

A- Se passe où? Dans la petite boîte? Mais ma chérie, rien ne se passe à la télévision tu connais le credo quand même : « rien ne se perd, rien ne se gagne... rien ne se transforme! ». On nous l'avait bien dit.

E- Mais non pas à la télévision, dans le monde! Dans ce que transmet cette foutue télé.

A- Bah, c'est la même chose, qu'est-ce que tu voudrais comprendre et que tu ne comprends pas?

E- Tout!

A- C'est-à-dire...

E- Comment on peut encore accepter les campagnes publicitaires des élections américaines?... Par exemple. Comment on peut laisser se dérouler en toute violence et toute impunité la guerre de Géorgie?

A- Ah non!

E- Quoi non?

A- Non, on ne va pas encore refaire le monde à 11 heures du soir.

E- On ne refait pas le monde, c'est notre société qui refait constamment les mêmes absurdités. Enfin tu trouves pas qu'on tourne en rond?

...

### 3.4.2. De la parole à l'acte?

Minuit, le 4 novembre 2008 à Montréal. Un soir pas vraiment comme les autres, Adam et Ève regardent le téléjournal et ses suites en compagnie d'amis dans un bar de la ville.

Mouvements dans la salle.

- CHUT! Taisez-vous, il va parler.
- Le voilà!

Murmures dans la salle. Pourtant l'homme qui marche sur scène n'est pas dans le bar, il en est loin. Le téléviseur a repris sa place au centre. Tous sont serrés, émus et par la magie des pixels transportés dans la foule fébrile de Chicago. Tous ne forment qu'un à écouter un autre. Il faut beaucoup de mots et de détermination pour faire de cette foule un seul, pour donner à ces gens le besoin d'être là. Être là.

À Paris, une jeune femme se réveille, il est 6 heures du matin, elle court à son poste de télé, l'allume et cherche la chaîne qui lui permettra de faire partie de cet ensemble de gens, des gens qui sont là. Des gens qui pourront dire qu'ils ont vu en « direct » un « moment historique ». C'est le direct de la transmission et l'histoire fabuleuse du moment télévisuel. Être là.

Il l'est. Il est là, présent, sûr, ferme et rassembleur. Il faut être là. Se rendre présent par des mots, des images et des slogans forts. Des phrases simples qui racontent l'histoire du peuple américain, du rêve américain et aussi l'histoire et le rêve d'Ann Nixon Cooper. Être là.

Un être, une foule, une foule d'êtres, beaucoup de choix, de noms et de fictions pour faire de cette multitude un ensemble, pour construire ensemble un moment collectif, une histoire commune. Combien de mots pour une histoire? Combien d'idées pour rassembler? Combien de peurs à connaître pour faire croire qu'on les dépasse, qu'on les dépassera? Amérique. *America. Hope. Peace. Faith. Faith.* Croire. Croire pour agir. Croire qu'on agit. Être là.

Que de croyances dans un si petit cadre, que d'espoirs et de peurs aussi. Que de colères dans un si petit cadre, de joies et de besoins aussi. Que de paroles dans un si petit cadre, de bonheurs et de non-dits. Qui cache quoi dans ce si petit cadre où tout se montre, tout se dit, tout s'éclipse, tous s'évitent et se nient. Être là dans ce si petit cadre, c'est exister pour la majorité, la minorité décidante, entraînant et perdue. Être là.

Il est là, à Chicago, sur une scène entourée de gens, de vitres, d'écrans et de caméras, en train de finir son discours. Il est là et ailleurs, n'importe où dans le monde pour ceux qui veulent et peuvent le voir en noir et blanc ou en couleur, en plan large ou rapproché, entouré de quatre bandes métalliques : son cadre, sa définition, sa condition d'apparition.

*« Yes we can. Thank you, God bless you, and may God bless the United States of America. »*

- Étrange comme fin de discours.
- Bah, c'est toujours la même chose.

- Je ne m'y ferai jamais.
- L'essentiel c'est qu'il soit là!
- Oui, c'est fait! On va se coucher?
- Il est passé! Je suis soulagé!
- Soulagé? Parce que tu penses vraiment que ça va changer quelque chose?
- Je ne dis pas que ça va changer quelque chose dans le futur, je pense que ces élections, comme il le dit lui-même, représentent en elles-mêmes un changement, elles viennent de changer la représentation du peuple américain, là, tout de suite, maintenant! « *Change has come to America* ».
- Oui peut-être, « *Change has come to America* ».
- C'est simple, c'est clair et émouvant.
- C'est compliqué aussi et ça ne veut rien dire. Ce discours, comme tous ceux de la campagne, me fait peur. Il est beau, il est propre, il est lisse, il ne me dit rien, en tout cas, rien qui vaille.
- C'est un discours qui s'adresse à une foule d'individus très différents par leurs histoires, leurs origines, leurs situations sociales. Ce sont des paroles claires qui disent que ça va pas être facile.
- Il y a trop de mots dans tout ça. Ce politiquement correct me tue et nous tuera tous à coups de grandes phrases et de jolis concepts qui permettent de mieux dormir et d'oublier tranquillement un chaos social qu'on a plus le droit de nommer.
- Mais il nomme là! « Deux guerres, une planète en péril, la pire crise financière du siècle ». Que veux-tu qu'il fasse? Qu'il agisse pour agir?
- Non il n'agit pas, il représente. Il rend présent un peuple, il synthétise « les jeunes et les vieux, les riches et les pauvres, les démocrates et les républicains, les noirs, les blancs, les Latinos, les Asiatiques, les autochtones, les homosexuels, les hétérosexuels, les capables et les incapables », tous américains. Mais je n'arrive pas à voir tous ces gens. Je n'y arrive pas!
- Oui, je comprends, ce discours, comme tout discours, revient à beaucoup de mots, de belles phrases qui noient le poisson en l'émouvant.
- Bon Obama est un grand rhéteur, soit, et alors? C'est grâce à cela qu'il en est arrivé là parce que les gens ont besoin de se sentir touchés, compris, pour aller voter.

- Touchés, compris mais surtout émus.
- Émus oui, pourquoi pas et alors.
- Ben alors il est là le problème! En les prenant par les émotions tu fais faire aux gens ce que tu veux!
- Tu compliques tout.
- Et tu crois que c'est moi qui complique tout? Les médias magiques n'y sont pour rien dans ce brouillage total?! Par exemple, qu'est-ce qu'on peut retenir de ce discours?
- Bah, des tonnes de personnes, partout dans le monde, sont en train, à l'heure qu'il est, de réfléchir à cette question et d'exposer des pistes d'analyses. Demain matin tu auras partout, *at naseam*, des milliers d'analyses qui te diront ce quoi penser de ce discours.
- D'accord, mais qu'est-ce qui va nous en rester, à nous, simples spectateurs?
- Des paroles, des images, une foule d'images, un ton, une histoire, une belle histoire, celle d'un peuple américain fier, victorieux, courageux et uni.
- Mais cette belle histoire en quoi est-elle effective? Vous les voyez vous ces gens unis, cette multitude de personnes américaines et cette fabuleuse Ann Nixon Cooper?
- On ne les voit pas, on les entend, on les comprend, on comprend cette union.
- Moi, je ne vois et n'entends qu'un discours parfait, digne modèle d'une école de communication.
- Toute cette campagne a été stratégique et *parfaitement* menée, en effet, et alors?
- Cette perfection peut faire peur, elle ne me fait sentir que le politiquement correct et non le politique. Il me semble qu'il y a beaucoup trop de mots pour que cet acte de parole devienne un acte effectif, un acte politique. Nous sommes enfermés dans la pure communication. J'ai l'impression qu'on tourne en rond.
- Les mots tournent, les peurs, les idées aussi! Obama reprend le News Real face à une crise qui reprend les allures de celle de 1929... Les maux tournent!
- Ça tourne! Le pétrole qui hier était la cause de tous les maux de la terre parce qu'il valait trop cher, est aujourd'hui la cause de tous les maux de la terre parce qu'il ne vaut plus rien!

- Ça tourne! Mugabe qui hier se faisait élire d'autorité a été remplacé par un autre fléau au Zimbabwe : le choléra... Les choses tournent, les terreurs restent!
- Nous tournons, c'est inévitable.
- Nous tournons, c'est impardonnable!
- Nous tournons.

Ils tournent. Ils tournent en rond, en large et de travers. Ils tournent et pourtant ils restent. Ils restent là à parler de tournis autour d'une table, à ajouter des mots aux mots pour tenter de comprendre ce qui ne fonctionne pas malgré ces belles images, malgré ce peuple en liesse, ou peut-être justement à causes de ces choses-là. Des choses, des gens vus et vécus à l'échelle planétaire. Une planète qui communique, qui crée des liens, des réseaux, des rhizomes. Une planète dépeuplée de gens pour ne laisser que des mots, des regards, des analyses et des images, des images vraiment?

### **3.5. Lettres d'une spectatrice en formation**

#### **3.5.1. Le pourquoi de mes écritures créatives**

Montréal, le 17 décembre 2008

Chère Sylvie,

tu trouveras peut-être ce procédé étrange, mais je ressens le besoin de t'écrire une lettre. Cette lettre est une réponse, la réponse que je n'ai pas réussie à formuler lorsque mardi dernier, au cours de méthodologie, tu m'as demandé à quoi servaient mes écritures créatives et ce qu'elles apportent à ma thèse. La réponse est pour moi si évidente que je suis restée interdite en classe, incapable de prononcer une phrase cohérente, un peu de la même façon que lorsqu'on « m'achale » avec la question : « mais quel rapport fais-tu entre art et documentaire? ». Ce genre de questions me laisse toujours perplexe, je perds tous mes moyens car je pense qu'elles me vexent profondément. Je suis vexée, parce qu'il me semble injuste d'avoir constamment à justifier ma place au sein de la faculté des arts alors que je n' imagine pas pouvoir inscrire ma thèse ailleurs. Je suis vexée aussi de devoir justifier toujours plus rigoureusement mon choix méthodologique des écritures créatives qui, pourtant, me semble le moyen le plus effectif de donner à voir et à penser l'objet qui motive toute ma recherche : l'action documentaire. Mais je suis surtout vexée de me rendre compte que si ces questions persistent, c'est que ma thèse accuse de sérieux manques; que je n'ai pas encore réussi à transmettre les questions, les idées, les points de vues qui m'habitent sur cet objet.

Le travail de toute thèse repose sur l'écriture, le choix des mots, des formules pour cristalliser par la « redoutable matérialité » de la production d'un discours, comme dirait



Foucault (2009, p.11), une pensée toujours en construction. Ma thèse s'attache aux conditions de représentation d'un savoir, parce qu'il me semble que c'est à ce niveau, précisément, que se situe l'acte documentaire : non pas dans le savoir mais dans la transmission de ce savoir, non pas dans le document, mais dans la formation de ce document. L'écriture, c'est donc mon premier « champ de bataille » pour cette thèse, mais je me bats encore et toujours pour arriver à déplier mes pensées si serrées (si volatiles aussi, parfois) à travers des milliers de petits caractères, de mots et de phrases qui, trop souvent, laissent passer l'idée sans pouvoir la saisir. Si j'ai pris ma plus belle plume pour t'écrire cette lettre, c'est donc pour tenter, cette fois, de me confronter pleinement à une idée pour ne pas la laisser s'envoler et chercher en autant de mots qu'il faut à te présenter « le pourquoi de mes écritures créatives ».

Ce pourquoi commence par des questions, des questions qui motivent et habitent chacune de mes écritures créatives : qu'est-ce qui fait document? Évidemment, mais plus précisément : comment faire réfléchir et comment représenter des questions profondes et complexes au quotidien? Comment rendre compte et faire prendre conscience du point de vue exprimé dans la présentation de toute information? Mais aussi comment, et surtout pourquoi exprimer le politique? Est-ce que le fait de nous exprimer nous rend plus politiques? Plus conscients? Que signifie « s'exprimer » dans nos sociétés occidentales contemporaines?

Je me suis souvent demandée pourquoi j'avais le sentiment de n'être pas informée, face à certaines instances désignées comme lieux d'information. Ce sentiment constitue, en grande partie, la source du problème qui motive ma thèse. Mais je sens bien qu'ici la question va plus loin. Ce n'est plus tant de savoir pourquoi ces instances ne m'informent pas, mais bien plutôt de comprendre qu'est-ce que ces instances me transmettent si ce n'est de l'information? Que me transmet-on, mais aussi, qu'est-ce que je reçois? Quelle est la position que j'occupe dans cet échange? Peut-on parler d'échange ici? Pour le formuler autrement : que se passe-t-il quand, par exemple, je regarde le journal télévisé ou que je lis *Métro*? Ces médias pratiquent-ils de la désinformation? Cette dernière question est très orientée, tu t'en doutes, mais il me semble que ce qui est intéressant c'est qu'une réponse directe reste difficile à donner. Tout d'abord, que signifie désinformer? À première vue, il s'agit d'une action consciente qui annule l'acte d'informer. Il y a, ici, une subtilité, me semble-t-il : désinformer, ce n'est pas « ne pas informer », mais plus proposer un ersatz d'information.

La désinformation peut prendre plusieurs formes, comme le rappelle Noam Chomsky (2003). Trois formes me semblent ici les plus représentatives de la désinformation. On peut désinformer en proposant une actualité qui cache un autre fait beaucoup plus important, polémique ou bouleversant pour la population qui la reçoit. On désinforme aussi en falsifiant une information, en la modifiant ou la transformant totalement. Et enfin, on peut désinformer une société en l'empêchant de réfléchir aux faits présentés. C'est-à-dire, en lui faisant croire qu'il n'y a pas de travail à effectuer pour s'informer. Par exemple en proposant un point de vue sur un fait présenté comme l'unique angle d'approche possible sur ce fait et donc nécessairement « vrai », ou en ne donnant que la plus courte, et semblant par ce fait la plus neutre, forme de transmission. Je pense ici aux dépêches de l'Agence France Presse, diffusées dans les journaux gratuits français et sur les sites Internet des grands quotidiens tels que *Le Monde* ou *Le Figaro*. Se croire informé(e) c'est peut-être finalement le plus grand danger pour la pratique de la démocratie. Je ne suis jamais informée, je suis *en information*, comme en formation constante sur les faits et les idées qui m'entourent. Mon jugement est en perpétuel exercice, car je suis en perpétuelle recherche et/ou découverte. Ce que j'ai appris des élections au Zimbabwe, durant la semaine où j'ai tenu mon premier journal, s'est modifié

depuis parce que j'ai lu et vu d'autres choses à ce sujet, parce que j'en ai parlé autour de moi mais aussi parce que j'ai écrit mon dialogue fictionnel en partant de cette information. Ce que j'ai voulu mettre en lumière dans le dialogue entre Adam et Ève, c'est que l'information ne peut pas s'appuyer sur l'idée d'événement. L'information ne repose pas sur des faits, à mon avis, mais sur une lecture de ces faits, une transmission (orale, écrite, visuelle) de ces faits. Tout fait peut être traité comme une information, proposé à la discussion, analysé, commenté ou critiqué. Finalement l'idée d'événement, de faire de l'événement, de rechercher des événements, est une chose qui dénature l'idée même d'information. C'est je pense ce de quoi j'ai voulu rendre compte dans mon premier récit fictionnel en inventant la rencontre d'Ève avec les journalistes du *Devoir* à la station service. Dans ce cas là, mais en règle générale également, ce n'est plus la lecture qui compte c'est le fait même parce qu'il est suffisamment énorme, tragique et aveuglant pour « parler de lui-même ». Pourtant je suis convaincue qu'un fait ne parle jamais tout seul, on le fait parler.

Il me semble ici que se révèle un autre point de la pensée qui motive ces écritures créatives : le problème de savoir comment représenter des enjeux complexes au quotidien. Ce problème s'est posé, durant la semaine de mon premier journal, autour de la notion de laïcité (le jeudi 26 juin notamment). Je m'étais alors fait la réflexion que de nombreux faits au quotidien nous amèneraient à réfléchir à la laïcité et pourtant, le raisonnement semble toujours s'arrêter avant. Nous en restons aux faits, à leur énonciation (allant parfois jusqu'à leur dénonciation) qui stigmatise, dans ce contexte, de plus en plus une communauté contre une autre sans jamais chercher à aller au-delà. Qui devrait ici mener le travail? Évidemment nous, récepteurs/penseurs de l'information, mais aussi les médias dans leur présentation des faits. Je reviens ici au principe de désinformation, puisque que je crois qu'en se cantonnant à une vision simpliste de l'information on ne semble proposer quelque chose de « prêt à porter », car « tout pensé ». Et aujourd'hui, l'information qui se veut directe accentue cette situation en donnant l'illusion, dans sa présentation même, d'un événement pris sur le vif. Le scoop ne fait pas l'information. Et j'en reviens à ce qui m'intéresse à travers la pensée et la représentation de l'action documentaire : non pas tant le dire mais le « comment dire ». Quand *Le Figaro* du 26 juin 2008 propose un gros titre sur le maire d'Isère qui refuse d'accéder à la requête demandant la séparation des deux sexes pour la piscine municipale, ce n'est pas tant le fait qui compte que l'exposition de ce fait. Pourquoi en avoir fait un gros titre? Comment ce fait (divers) est-il développé? Et surtout, quelle réflexion nous est proposée ici? Ou plutôt, jusqu'où va la réflexion de ce fait dans *Le Figaro* du 26 juin 2008? J'ai moi-même tissé des fils jusqu'à la question de la laïcité, mais l'article en lui-même ne traite pas de ça. Cette question me semble pourtant fondamentale dans notre société contemporaine, et une réflexion quotidienne à ce sujet, partant autant des faits divers que de réformes institutionnelles me paraît nécessaire. Pourquoi ne pas le proposer? Pourquoi cet article n'engage-t-il pas cette réflexion? En posant ces questions par exemple, en montrant la complexité de la situation et l'ambiguïté des institutions françaises sur ce point. Pourquoi les médias contemporains ont-ils si peur de la complexité d'un fait, d'une pensée ou d'une situation? Ils semblent nous dire que tout est simple, comme si chaque événement était compréhensible en un regard, une écoute, une lecture. La complexité fait peur, parce qu'elle expose et nécessite un travail, or avec le langage médiatique actuel, l'information doit paraître instantanée. Cette idée de l'information poursuit, je pense, l'idéal d'une capture directe du vivant révéree par l'homme et perpétuellement investie par l'évolution des techniques et technologies médiatiques. Mais, je crois, que cette évolution et cet idéal ne

correspondent pas à l'idée d'information. Une information n'est jamais directe pour la simple raison qu'elle passe nécessairement par un point de vue, une lecture, et c'est notamment cette idée qui sous-tend tout le second récit fictionnel présentant les réactions face aux résultats des élections présidentielles américaines du 4 novembre 2009. J'ai cherché, dans la forme du texte qui se présente comme une suite de propos fusant de toute part et présentant une multitude d'approches sur ce fait, à montrer l'impossible lecture univoque autour d'un fait. Il me semble qu'une information est nécessairement complexe et devrait se présenter comme telle pour constituer un espace commun de subjectivités au travail.

Alors, comment rendre compte (et faire prendre conscience) du point de vue exprimé dans la présentation de toute information? Comment montrer que l'information, tant à la conception qu'à la réception, dépend du point de vue des personnes présentes dans cet échange? Je l'ai écrit, réécrit, je me répète : dire qu'une information dépend d'un point de vue revient à montrer qu'elle repose sur un travail. On ne nous présente pas les faits tels quels, on nous les expose. Il y a un choix effectif à la captation, à la conception et à la présentation. Cela semble évident. Et pourtant, le culte du direct, de l'instant capté, gomme la visibilité de ce travail effectué. Jean Vigo parle de l'action documentaire comme d'un « point de vue documenté », Chris Marker du « ciné ma-vérité ». Il n'y a pas d'image sans cadrage, pas d'événement sans lecture. Et cette lecture est également présente à la réception. On lit, on regarde, on écoute une information par l'intermédiaire du filtre de notre compréhension. On ne voit, n'entend, ne lit que ce que l'on peut voir, entendre et lire. Ces phrases sont répétitives et peuvent te sembler tautologiques mais elles évoquent de façon simple les actions que l'on mène au quotidien. Je peux lire un résultat de football (soccer) par exemple : Nantes 2-Rennes 0, mais je ne le comprends pas pour autant. C'est-à-dire que je le comprends *à mon niveau*, avec mes possibilités. Je ne sais pas ce que cela signifie ni pour l'équipe de Rennes ni pour celle de Nantes, je sais juste (je peux juste savoir), qu'il y a une équipe gagnante et une perdante. En revanche, pour un spécialiste de football ces résultats sont intéressants, prévisibles ou non, et révèlent une attaque faible de Rennes ou une défense implacable de Nantes. J'ai pris ici un exemple caricatural, mais cela s'applique pour tout type d'information que ce soit les élections présidentielles au Zimbabwe ou la crise financière aux États-Unis.

Nous avons tous nos champs de spécialisations, nos champs d'intérêts et nos histoires qui forgent notre capacité à comprendre une information transmise. Nous sommes tous plus ou moins « spécialistes » de quelque chose. C'est pour cette raison que nous nous tournons parfois vers des presses dites « spécialisées », concentrées sur un type d'information. Nous sommes conscients de cette situation dans ce sens là : nous avons tous nos champs d'intérêt, donc nous sommes plus aptes à recevoir de l'information à propos du sujet qui entre dans ce(s) champ(s). Mais à l'inverse, pouvons-nous accepter de ne pas savoir de façon absolue? De ne pas comprendre dans son intégralité un fait? Pouvons-nous accepter cette attitude, et est-ce que cela peut être présenté comme tel? Ce sont de ces questions dont dépend l'information. J'en reviens ici au leitmotiv de cette lettre : l'information n'est pas un état, c'est une action.

À travers mes écritures créatives, en montrant que l'information dépend d'un point de vue et d'un travail tant à la conception qu'à la réception, je réagis avant tout au glissement qui me semble s'opérer dans ce que l'on entend par information. À l'idée d'information directe, je réponds point de vue documenté et c'est ce point de vue qu'expriment, qu'exposent et représentent mes écritures créatives.

Ces réflexions sur l'information me mènent directement à l'acte documentaire car elles me semblent constitutives de notre mémoire individuelle et commune. Nous créons notre mémoire individuelle et commune au quotidien. Pour chacun, pour chaque membre d'une communauté, la mémoire se crée de toutes pièces, portée par les rencontres, les images et les mots captés dans une journée, les histoires qui nous habitent. Pour tous, pour la communauté dans son ensemble, la mémoire se crée de toutes pièces, portée par les histoires et les lectures transmises et comprises par le plus grand ensemble constitutif de cette société. Les mémoires individuelle ou collective s'érigent donc selon un modèle commun de captation, de création et de compréhension, comme le montre Maurice Halbwachs (1950). Ce qui me semble important dans la constitution de cette mémoire commune, c'est une lecture mise en partage, donc une proposition de temps de pensée et d'échange. « La mémoire est affaire de fiction » comme le rappelle Rancière (1999, p.36). La mémoire est une fiction, il faut lui laisser le temps de se créer. Et c'est précisément cette fiction de mémoire que je cherche à inscrire par le temps même de l'écriture des journaux, des dialogues et de cette lettre.

Ces écritures créatives me permettent d'exprimer toute la complexité de la fiction à la fois cadre et enjeux de l'action documentaire. À travers les textes de mes écritures j'ai pu exprimer des idées sur l'acte documentaire qui dépendent directement de l'action même d'écrire. En me faisant sortir du format académique de thèse, la rédaction de ces textes me donne la possibilité à la fois d'ouvrir un regard sur la complexité de l'acte documentaire au quotidien, mais aussi de représenter, par l'expression de ce regard, l'acte documentaire. L'écriture se révèle alors comme le lieu et le moyen radical de ma recherche car elle représente et, de ce fait, questionne l'acte documentaire. Elle m'expose en recherche et cette exposition, parce qu'elle est pour moi proprement documentaire, condense ce que l'ensemble de ma thèse tend à représenter : une action documentaire quotidienne et complexe; individuelle et politique.

Chère Sylvie, je ne sais pas si tu arriveras au bout de cette lettre interminable, mais le fait même d'avoir pu te l'écrire constitue un grand pas pour comprendre ce que je cherche à faire avec ma thèse, et j'espère que cette lettre te permettra de faire ce pas avec moi!

Bien à toi. Émilie.

### 3.5.2. Le comment de mes écritures créatives

Objet : Encore une question

Bonjour Émilie,

j'ai reçu ta lettre hier et en ai beaucoup apprécié la lecture, tu poses en effet des points importants pour ta thèse. Il me reste cependant une question comme l'indique l'objet de ce mail... et je ne veux pas ici te « vexer » mais bien continuer l'échange que tu as lancé avec ta lettre. Cette petite précaution prise je me lance, maintenant que tu as déterminé clairement le pourquoi de tes écritures créatives, il me semble qu'un point demeure obscure : comment fais-tu le lien entre ces écritures et les films documentaires que tu exposes dans ta thèse?

Je ne te dérange pas plus longtemps car je te sais en pleine rédaction mais je suis très curieuse de ta réponse, qui peut prendre la forme qui te convient : lettre, mail, discussion.

À très bientôt  
Sylvie

Montréal, le 22 décembre 2008

Chère Sylvie,

je continue par lettre ce dialogue ouvert car cette forme m'inspire, surtout, elle me permet de sortir un peu de ma thèse.

D'abord, laisse moi te dire que je ne suis pas vexée! Ta question est évidemment importante car je sens poindre la question qui revient souvent à propos de ma thèse : n'es-tu pas en train de faire deux thèses? Ou, comme me le demande régulièrement Joanne : comment tout ceci s'arrime-t-il?

À la manière d'Elisabeth St Pierre (2000), je dirais que cette question révèle le défaut « positif » de catégorisation de ma thèse. Ma thèse n'est pas deux thèses en une car ce qu'elle propose avant tout, c'est d'exposer des moyens d'investir mes expériences documentaires quotidiennes. Les films et les écritures sont pour moi des moyens quotidiens d'intégrer mon expérience à une réflexion générale et philosophique sur l'action documentaire aujourd'hui. Plus précisément, ces deux moyens représentent l'un comme l'autre une porte ouverte pour penser l'image document. Cela peut sembler paradoxal pour les écritures créatives, mais c'est ce en quoi elles complètent effectivement mon choix d'exposer trois films documentaires. Les écritures créatives proposent des images documents : elles font images, c'est-à-dire qu'elles en déclinent l'élaboration et l'expérimentation, et en ce sens elles font documents.

Je m'explique, si ces écritures sont images, c'est qu'elles ne se posent pas comme commentaires d'une situation (sur ce que serait, par exemple, la situation documentaire aujourd'hui) mais qu'elles constituent l'expérience même de l'action documentaire. Je prends ici un exemple pour être plus claire sur ce que j'entends par image. Je l'emprunte à Godard lors de sa rencontre à Paris le 4 novembre 2002 avec Vautier pour les écrans citoyens que je cite en introduction de ma thèse : quand une fille amoureuse voit le garçon qu'elle aime au bras d'une autre fille, elle n'a pas besoin de texte, elle n'a pas besoin de légende pour raconter l'histoire de cette image-là. Cette image lui parle. Elle est suffisamment violente et expressive, il lui suffit de voir. Cette vision, cette lecture lui appartiennent : c'est son image à elle. Ce sont sa vision, son cadre, son histoire qui font qu'elle en arrive à se retrouver face à cette image qui parle d'elle-même, plus exactement qui lui parle. Si nous passons devant ce couple, nous n'aurons pas forcément cette image-là, cette histoire-là. Une image parle, certes, mais elle parle à chacun comme elle peut, plus exactement, comme chacun peut la comprendre, la faire sienne en fonction de son histoire propre.

À partir de cet exemple, est-ce que l'on ne pourrait pas proposer une équation simple? Une équation sous forme de question : est-ce qu'un document ne serait pas simplement une image? Une image qui contiendrait en elle-même son histoire, c'est-à-dire une proposition de récit, donc non plus une image certaine mais une *certaine image* pour reprendre une formule de Godard. Cette *certaine image*, entendue comme telle tant du côté de sa conception que de sa réception, constitue, à mon avis, un véritable document. Ainsi, quand Serge Tisseron expose « les raisons d'utiliser les images pour informer sur la réalité et la difficulté à ne pas confondre le document et le monde » (2006, p.65), il met en avant que si « la liberté face aux

images se définit par la capacité de prendre de la distance par rapport à elles » (2006, p.73), cette liberté nécessite avant tout la monstration et la prise de conscience du cadre de l'image. Le cadre de l'image, c'est autant le contexte qui entoure l'image, que la perception qu'on en aura et le partage qui s'en fera. Une image document c'est ainsi une image qui permet au spectateur de se poser la question « Qu'est-ce que je peux faire? », « Qu'est-ce que je peux en faire? ».

Cette question fondamentale, je me la pose tant par les écritures créatives de ma thèse que par l'exposition des trois films documentaires, ces films sont ainsi des propositions exemplaires d'images documents. Ma thèse n'est donc pas deux thèses en une car c'est précisément par la confrontation de ces deux types de représentations (écritures créatives et films documentaires) que j'investis pleinement ma vision de l'image document, sa forme et les enjeux fondamentaux qu'elle soulève. Didi-Huberman a ici je crois formulé de la façon la plus claire qu'il soit cette force de l'image et l'importance de ses implications :

La question des images est au cœur de ce grand trouble du temps, notre « malaise dans la culture ». Il faudrait savoir regarder dans les images ce dont elles sont les survivantes. Pour que l'histoire, libérée du pur passé (cet absolu, cette abstraction), nous aide à ouvrir le présent du temps. (Didi-Huberman, 2003, p.226)

À la suite de Didi-Huberman, l'image est pour moi le moyen essentiel pour penser la constitution de notre mémoire commune aujourd'hui, et les écritures créatives autant que les films documentaires exposés constituent la façon dont j'ai cherché à investir et exposer la puissance complexe et fondamentale de l'image. Le fait même que ce soit deux types de représentations différentes me permet de rendre compte de cette complexité mais aussi de toute l'importance des enjeux que l'image soulève.

Je ne sais pas si j'ai bien répondu à ta question mais il me semble que, par cette nouvelle lettre, je déplie une autre évidence de ma thèse que je n'avais pas suffisamment exprimée encore.

Merci donc de ta lecture et de ton retour et à très bientôt pour de nouveaux échanges.  
Émilie

Comme le retrace cette dernière lettre, les écritures créatives présentées dans cette thèse (les journaux, les dialogues et les lettres) m'ont ainsi permis de représenter l'action documentaire dans toute sa complexité quotidienne en exposant chacun des trois concepts centraux de mon étude : la démarche documentaire, la fiction documentaire et le discours critique. Le chapitre qui suit propose une représentation d'un autre angle de ces trois concepts : non plus *via* le quotidien mais *via* des entités artistiques prises comme de véritables fenêtres, des fragments exposés, pour donner à voir l'acte documentaire.



Il y a des faits occultés par la sur-médiatisation d'autres événements, ce que retrace, par exemple, *Salvador Allende* de Patricio Guzman en montrant qu'il y eu un « autre » 11 septembre avant celui de 2001 : le 11 septembre 1973 qui a marqué, au Chili, la fin de la démocratie populaire de Salvador Allende et l'arrivée au pouvoir par un coup d'État d'Augusto Pinochet qui allait instaurer une dictature militaire. Il y a des faits oubliés car peu ou pas médiatisés, je pense évidemment ici à la vie et à l'œuvre d'Alexandre Medvedkine que Chris Marker, dans *Le Tombeau d'Alexandre*, s'applique à réinvestir et à transmettre. Mais il y a aussi des faits dont la médiatisation extrême empêche paradoxalement la visibilité. C'est, je pense, ce que révèle *Carlo Giuliani ragazzo* (2002) de Francesca Comencini. Ce qui me semble problématique dans ce dernier cas, c'est qu'une mémoire se crée. Cette dernière phrase peut paraître aller à l'encontre de ce que je viens de développer précédemment. Ce que j'entends par ces mots, c'est l'idée, comme évoqué dans les enjeux de ma thèse, que le traitement actuel de l'information conditionne notre mémoire de demain. Lorsqu'il n'y a pas d'information sur un sujet il reste généralement occulté. Lorsqu'il y a une masse importante de traces sur un sujet, nous sommes face à un autre type d'occultation. Une occultation partielle ou totale d'un fait sous couvert d'une super visibilité. Il y a finalement occultation de l'occultation. Ces multiples situations appellent différentes réponses documentaires pour constituer, « malgré tout », une proposition de mémoire commune, et les trois films documentaires présentés dans le chapitre suivant sont, pour moi, des réponses exemplaires.

## CHAPITRE IV

### L'ART DE DOCUMENTER

*Les images ne nous disent rien, nous mentent ou demeurent obscures comme des hiéroglyphes tant qu'on ne prend pas la peine de les lire, c'est-à-dire de les analyser, de les décomposer, de les remonter, de les interpréter, de les distancier hors des « clichés linguistiques » qu'elles suscitent en tant que « clichés visuels »* (Didi-Huberman, 2009, p.36)

Dans ce chapitre je souhaite m'arrêter sur trois films<sup>1</sup>, trois propositions documentaires que je considère comme de véritables brèches pour penser l'histoire de façon générale et celle du regard en particulier. Ces films « font » histoire car ils ouvrent une voie dans la pensée de la fabrique d'une histoire visuelle qui semble si évidente et si manipulée aujourd'hui. Ce qui m'importe de montrer à travers ces films ce n'est pourtant pas l'absence de toute manipulation, c'est au contraire la façon dont cette manipulation, ce montage *sine qua non* pour faire de l'image un document, une fois investi et assumé, devient la matière même pour penser l'histoire par l'image. L'idée de ce chapitre, à travers *Salvador Allende* de Patricio Guzman, *Le Tombeau d'Alexandre* de Chris Marker et *Carlo Giuliani ragazzo* de Francesca Comencini est de penser respectivement la démarche documentaire, la fiction documentaire et le discours critique *via* les images que j'ai déjà mentionné sous l'appellation d'images documents.

---

<sup>1</sup> L'ensemble des films de Patricio Guzman est édité en DVD aux Éditions Montparnasse en France. On peut également trouver *Salvador Allende* sur Internet : <http://en.sevenload.com/videos/Rx3pMTp-Salvador-Allende> (site consulté le 21 mai 2010). *Carlo Giuliani ragazzo* de Francesca Comencini est aussi consultable sur Internet : <http://video.google.com/videoplay?docid=-7657053216748452475#> (site consulté le 21 mai 2010). Enfin, *Le Tombeau d'Alexandre* de Chris Marker est édité chez Arte Vidéo en France et une copie se trouve à la vidéothèque de l'UQAM (DVD 28199).



Ces films sont, comme je l'ai évoqué précédemment, utilisés pour cette étude comme des fragments exposés, ils n'ont pas fait l'objet d'une analyse : c'est leur présentation en tant que telle qui m'importe car il me semble que chacun d'eux donne à voir et à penser de façon concrète et précise le concept auquel je l'associe. Je ne me concentre donc pas seulement sur la forme mais aussi sur le propos qu'ils véhiculent. Comme dans l'ensemble de ma thèse, ces deux points sont regardés de concert puisque ce qui m'intéresse c'est de montrer en quoi chacun de ces films constitue une proposition documentaire exemplaire. Ainsi, j'associe différents documents à ma vision des films : articles critiques, textes philosophiques en référence ou des entretiens que j'ai réalisés et les réflexions des auteurs que j'ai collecté<sup>2</sup>. Ces documents me semblent importants, car ils ont chacun une fortune critique et un contexte d'exposition fort différents.

*Salvador Allende* est, comme je l'ai évoqué au chapitre II, le dernier film d'une longue fresque de Patricio Guzman sur la dictature d'Augusto Pinochet au Chili. Le film fait donc partie d'un ensemble qui confirme Patricio Guzman comme l'un des plus importants documentaristes chiliens. Ce film a un rayonnement international : par exemple en France, le film a tourné pendant 5 mois sur 34 copies et récolté 120 000 entrées. S'il a d'abord une visibilité restreinte au Chili, il passe sur une chaîne nationale de télévision en décembre 2004. De plus *Salvador Allende* est présenté dans de nombreux festivals. Il est par exemple nommé au festival de Cannes en 2004, au festival de Barcelone en 2005 et il remporte le prix du meilleur film documentaire au festival du film d'Amérique Latine à Lima en 2004.

*Le Tombeau d'Alexandre*, quant à lui, s'il ne connaît pas une sortie très importante en France en 1993, a, comme l'ensemble de l'œuvre de Chris Marker, une fortune critique très importante. De nombreux textes reprennent ce film, soit dans les ouvrages consacrés à Chris Marker (Gauthier, 2001; Habib et Paci, 2008; Pourvali, 2003), soit en référence dans des études consacrées au cinéma documentaire en général (Breschand, 2002; Gauthier, 1995; Millet, 1998), soit dans des articles spécifiquement consacrés à ce film (le plus notable étant sûrement celui de Jacques Rancière pour *Trafic* en 1999 : « La Fiction de mémoire. À propos du *Tombeau d'Alexandre* »).

---

<sup>2</sup> Je pense ici précisément à l'entretien que j'ai eu avec Patricio Guzman le 20 mars 2005 et celui que j'ai réalisé, le 8 mars 2006, avec Eric Jozef, correspondant à Rome pour le quotidien français *Libération* pour lequel il a couvert le G8 de Gênes en 2001. Ces deux textes se trouvent en annexes. Mais je pense également aux revues de presse et de littérature que j'ai constituées autour des trois films.

Enfin, *Carlo Giuliani ragazzo* de Francesca Comencini est présenté au festival de Cannes en mai 2002 avant de sortir en salle en Italie en juin et au festival d'Oslo en novembre de la même année. Ce film, qui marque une rupture importante dans la cinématographie de l'auteure, accuse également une production réduite puisqu'il ne sort que dans quelques salles mais connaît une forte popularité dans les milieux altermondialistes : il est notamment présenté lors des forums sociaux internationaux.

Ces différents contextes d'exposition ont influencé le regard que j'ai pu avoir sur ces films, et j'ai donc voulu inscrire ces différences au sein de la présentation que je fais de chacun d'entre eux au sein de cette étude<sup>3</sup>. Mais il m'importe surtout de mettre en avant les images documents qu'exposent ces films, comme annoncé précédemment.

En donnant à voir ces images documents *via* ces films présentés comme fragments exposés, j'ai voulu montrer la profondeur de l'acte documentaire que peut représenter une image. Cette idée est analysée notamment par Jacques Rancière dans « Une fable sans morale, Godard, le cinéma, les histoires »<sup>4</sup> (Rancière, 2001). Dans cet article, Rancière reprend une analyse des *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) de Jean-Luc Godard pour penser la relation complexe qui se noue entre les images et l'histoire, et plus exactement entre la pensée de Godard sur les images et leur relation avec l'imaginaire collectif qui formerait l'histoire.

Selon Rancière, la thèse des *Histoire(s) du cinéma* est que « l'histoire du cinéma est celle d'un rendez-vous manqué avec l'histoire de son siècle. (...) La thèse oppose ainsi deux sortes d'« histoires » : les histoires effectives dans lesquelles l'industrie a enchaîné les images du cinéma pour faire monnaie de l'imaginaire collectif, et les histoires virtuelles dont ces images étaient porteuses » (Rancière, 2001, p.217). La force des images de Godard est de réinvestir cette histoire oubliée au sein même des images. Pour faire valoir cette idée, Godard propose, avec *Histoire(s) du cinéma*, un film théorique et historiographique qui cherche à définir l'idée d'image pour mieux mettre en valeur son rapport à l'histoire. Godard pense ainsi l'image par l'image pour en montrer la force et l'impact historique. Dans cette dynamique, Godard ouvre son film poème et théorie par une proposition d'images, celles tirées du cinéma d'Alfred

<sup>3</sup> La présentation du *Tombeau d'Alexandre* s'appuie par exemple, contrairement à celle des deux autres films, très fortement sur l'ensemble des textes qui ont été produits autour de ce film car il me semble que ces textes participent effectivement de l'action documentaire qu'il propose.

<sup>4</sup> Article publié dans *La Fable cinématographique* aux pages 217-237 (voir référence : Rancière, 2001).

Hitchcock qui, pour Godard, « est fait d'images dont la puissance est indifférente aux histoires dans lesquelles elles sont enchaînées » (Godard cité par Rancière, 2001, p.218). À première vue pourtant ces images dépendent d'une situation narrative qui donne l'importance aux objets qu'elles représentent. À première vue seulement, car Godard « n'oppose pas argument à argument, il oppose images à images. (...) Il ne s'agit donc pas simplement de séparer des images de leur enchaînement narratif. Il s'agit de transformer leur nature d'images » (Rancière, 2001, p.219).

Pour Rancière, la définition de l'image que construit alors Godard repose sur la transformation de la nature des images en mettant en place le principe de la *catharsis*, la purgation des passions. Et cette purgation repose, elle-même, sur un « dispositif à double effet : d'un côté il [Godard *via* les images de *Soupçon* d'Hitchcock] matérialise l'angoisse qu'il nous fait partager avec l'héroïne, et accorde la tension visuelle avec la tension fictionnelle. De l'autre, il les sépare : le calme de la montée et les jeux abstraits des ombres et des lumières transforment l'énigme visuelle » (ibid, p.220). Godard ne procède pas ici à un « simple » remontage des images d'Hitchcock, il en propose un anti-montage. C'est-à-dire qu'il les pense comme des « images-mondes », comme purs fragments, donc comme pures propositions visuelles et historiques.

La soustraction de fragments visuels au *continuum* d'un film est ainsi une manière de changer leur nature même, d'en faire des unités appartenant non plus à des stratégies narratives/affectives sur le mode représentatif mais à un sensorium originaire où les images d'Hitchcock sont des événements-mondes, coexistant avec une infinité d'autres événements-mondes appartenant à tous les autres films, ainsi qu'à toutes les formes d'illustrations d'un siècle, et susceptibles d'entrer en une infinité de rapports tant entre elles qu'avec tous les événements d'un siècle. (Rancière, 2001, p.222)

Selon Rancière, Godard ne démonte pas le film d'Hitchcock : il fait une proposition plus explicite de ce qui est d'ores et déjà sous-entendu dans le film d'Hitchcock. Godard fait ainsi des images « des archétypes de l'humanité, illustrant les grands âges et les moments essentiels de la vie » (ibid, p.222). L'image ne symbolise plus, elle raconte en profondeur comme si elle présentait une décomposition des motifs qu'elle contient. Il n'y a plus de saint, de verre de lait ou de Frankenstein, il y a des gestes repris, des gestes quotidiens transposés, racontés, partagés. Et le texte court « à côté » des images reprenant des extraits de *L'Histoire*

de l'art d'Elie Faure sur Rembrandt<sup>5</sup> ou des pensées de Godard lui-même. Le texte contribue à ce montage en formation qui ne peut se terminer que par notre montage à nous, spectateur-anti-monteur d'événements-mondes. Ce que propose Godard, selon Rancière, c'est de penser les images « à la manière phénoménologique », pour participer à l'histoire non plus comme « grand » récit du passé mais comme proposition de coprésences.

La vérité de ce monde originaire des images que Godard conçoit à la manière phénoménologique, c'est cet « esprit des formes » que le 19<sup>e</sup> siècle a appris à lire comme l'intériorité des œuvres d'arts, celle qui lie les formes de l'art aux formes de la vie partagée et permet à toutes ces formes de s'associer les unes aux autres, de s'entre-exprimer en un nombre indéfini de combinaisons et d'exprimer par ces combinaisons la vie collective qui lie ensemble tous les faits, les objets ordinaires, les gestes élémentaires, les paroles et les images, banales ou extraordinaires. Cette coappartenance des formes et des expériences a pris, depuis ce temps, un nom spécifique : elle s'appelle histoire. Car l'histoire, depuis deux siècles, ce n'est plus le récit du passé, c'est un mode de coprésence, une manière de penser et d'éprouver la coappartenance des expériences et l'entre-expressivité des formes et des signes qui donnent figure. (Rancière, 2001, pp.224-225).

L'image, vécue et transmise « dans sa pure présence et dans l'infinité de ses connexions virtuelles » (ibid, p.225), devient alors élément-événement de cette histoire. Une histoire perçue comme « ce mode d'expérience commune où les expériences s'équivalent et où les signes de n'importe laquelle sont capables d'exprimer toutes les autres » (ibid, p.225). On retrouve ici la pensée du fragment des Romantiques allemands reprise notamment par Walter Benjamin (2005). Les *Histoire(s) du cinéma* sont ainsi « la manifestation contemporaine la plus éclatante de la poétique romantique du *tout parle*, mais aussi de la tension originelle qui l'habite » (Rancière, 2001, p.226). C'est-à-dire la tension entre une présentation confrontante et critique<sup>6</sup> et l'éclair de génie, qui dans sa forme même cherche le fragment : le *Witz*. Cette pensée qui sous-tend les *Histoire(s)*, à valeur de poétique, est énoncée par Friedrich Schlegel comme la « poésie universelle progressive » (ibid, p.226). Une poésie qui permet de faire des images de cinéma « une réserve d'historicité » :

<sup>5</sup> Peintre qui, lui aussi, sortit des cadres sociaux imposés à la peinture quant aux formats et aux sujets représentés pour « saisir l'esprit/feu à sa source dans les gestes élémentaires de la vie » (Rancière, 2001, p.224).

<sup>6</sup> Comme le résume Marx à Lassalle dans une lettre de 1858 : « faire une présentation et à travers cette présentation la critique de celle-ci » (Marx et Engels, 1975).

Cette poétique qui fait de toute phrase et de toute image un élément susceptible de s'associer à tout autre pour dire la vérité sur un siècle d'histoire et un siècle de cinéma, quitte à en transformer la nature et la signification. C'est à partir d'elle que peut s'élaborer l'intrigue propre à ces *Histoire(s)* : l'intrigue d'un cinéma qui n'a pas cessé à la fois de porter témoignage du siècle et méconnaître son propre témoignage. (Rancière, 2001, p.226).

C'est en considérant cette démarche qui permet de regarder le cinéma, comme une poétique universelle progressive, une « réserve d'historicité » qui s'ignore, que je veux penser la démarche documentaire, le discours critique et la fiction documentaire dans et par les images des trois films choisis. Ce qui m'a importé ce sont les films en eux-mêmes, pour ce qu'ils représentent dans leur forme, leur fond et leur contexte d'exposition. Je suis donc partie des images, des images prises comme objets complexes. J'ai regardé ces images dans leur inscription sonore, spatiale et temporelle, mais aussi dans leur inscription critique, historique et poétique<sup>7</sup>. Je souhaite avant tout faire sentir l'épaisseur d'une image en posant sa non-évidence comme *a priori*. Cette non-évidence reflète les multiples champs que couvre une image et dont dépend sa lecture et sa condition de visibilité. Cet ensemble de films est ainsi présenté dans une version synthétique qui déploie les questions qui ont alimenté mon regard sur eux.

#### 4.1. *Salvador Allende* ou l'art d'une démarche documentaire

*Salvador Allende* de Patricio Guzman, (2004, France/Chili)<sup>8</sup> retrace la campagne d'Allende, son arrivée au pouvoir et son suicide lors du coup d'État du général Augusto Pinochet le 11 septembre 1973. Patricio Guzman y présente ses images tournées lors des événements mais également des images du Chili contemporain. Patricio Guzman n'a jamais été le cinéaste officiel de l'Union Populaire, il a suivi la campagne d'Allende et a filmé

---

<sup>7</sup> Il me semble important en effet de pouvoir regarder une image comme une modalité poétique. L'image pensée comme telle peut être vécue comme une pleine apparition (un phénomène en soi et non plus une illustration dépendant d'un texte), un espace de montage en « montage » qui « permet d'exercer votre capacité à penser, et à réfléchir et à imaginer, à créer » (Godard, Ishaghpour, 2000, p.13).

<sup>8</sup> Les dates que j'indique pour les films dans le corps du texte sont les dates de réalisation des films.

l'enthousiasme général. À la mort du cameraman argentin Léonard Handricksen, lors du premier coup d'État de 1973 (image reprise dans *Salvador Allende*), Patricio Guzman se rend compte de l'importance de ces images, de la force documentaire qu'elles constituent au présent. Il continue à filmer, cache ses images et part en exil quand le général Pinochet arrive finalement au pouvoir.

Avec *Salvador Allende*, la démarche de Patricio Guzman s'ancre dans un Chili qui, depuis peu, commence à remettre en question les années de dictature. Dans cette optique, il reprend ses propres images pour les remonter dans un discours contemporain qui s'expose comme une enquête en posant une question : comment faire l'histoire d'un passé nié? Patricio Guzman tacitement interdit de diffusion, par autocensure des télévisions, peut cependant diffuser *Salvador Allende* en décembre 2004 sur une chaîne nationale chilienne. Les réactions sont fortes : le noir historique révélé provoque la colère, le refus, la mauvaise foi, cependant chacun parle, met des mots sur ce qui ne pouvait être exprimé. Mais quelles images peuvent aujourd'hui rendre l'histoire et la conscience commune? Quelles images montrer du caché? L'image devient ici nécessaire à la révélation de l'instant : celui où le présent s'enfonce dans l'oubli. La démarche de Guzman est politique, historique, personnelle au sens où il cherche l'image capable de montrer, de faire lire. Il construit ainsi l'expression d'une révolte réfléchie : la révolte de l'image contre l'oubli. Il organise son film comme un essai visuel, une poétique de l'image, du vu et du vécu.

#### 4.1.1. Quand le passé ne passe pas

Recherche sémantique de *militer* : le verbe vient du latin *militari*, qui lui même vient de *miles-itis* qui veut dire soldat. Le terme désigne l'action de faire la guerre. Aujourd'hui, militer pour ou contre signifie constituer une raison, un argument pour ou contre. Quelqu'un qui milite est en action. Il lutte, avec ou sans violence, pour ou contre une idée, une revendication, un idéal. L'idée de militant est également attribuée à des personnes engagées dans un parti ou un syndicat, mais cela ne peut recouvrir tout son sens.

Les films de Patricio Guzman s'engagent à militer contre l'oubli. La démarche est politique car, comme l'écrit Nira Reyes Morales (2002), ces images font vivre la dictature :



elles mettent en mouvement et en espace un passé nié en tant que tel. Faire vivre la dictature c'est ainsi la « réaliser » : la rendre réelle et la proposer en partage de façon historique, culturelle, mais aussi quotidienne et intime. La démarche de Guzman pourrait ainsi se résumer, pour commencer, par la volonté de faire une image vécue. Il faut chercher à voir pour comprendre l'actualité. Dans le cas des images de Patricio Guzman, l'acte de voir représente une démarche militante : la revendication d'un passé nié. Le gouvernement chilien a longtemps « choisi la stabilité contre la justice » en préférant « que le passé reste dans le passé et que les Chiliens tournent définitivement la page » (Reyes Morales, 2002). Cette attitude est aujourd'hui remise en cause notamment depuis décembre 2004 et la publication du dossier Valech<sup>9</sup>. Mais dans un pays où « les racines de l'idée d'égalité ont été détruites par la dictature, qui a brisé l'imaginaire collectif et son potentiel mobilisateur » (Reyes Morales, 2002) quelle image peut aujourd'hui permettre la constitution d'une mémoire commune ? Comment combler ce hiatus par un passé non constitué, par une histoire arrêtée ?

Face à cette situation, l'œuvre de Patricio Guzman semble se constituer en pont. Chaque film de Guzman se présente comme un essai qui cherche à faire voir le champ qu'ouvre la caméra. Faire voir « obstinément » comme dans *Mémoire obstinée* (1997) où il retourne au Chili et filme la mémoire de la dictature, pour voir, faire passer une trace, faire passer le passé. Or ce qu'il constate ce n'est pas l'oubli ou l'absence de mémoire mais l'amnésie. Dans *l'amnésie* il y a l'oubli (*amnesia*) mais surtout l'idée de perte. C'est un trou où se serait engouffrée la mémoire commune chilienne sur les années Allende. Patricio Guzman possède ces images perdues, il les a remontées dans un film : *La Bataille du Chili* (1975-1977), « la preuve en image de ce rêve éveillé » (Guzman, 2004). Il y a filmé le gouvernement de Salvador Allende et le coup d'État d'Augusto Pinochet. En 1997, avec *Mémoire obstinée*, Guzman conçoit la pertinence de mettre en place un jeu de miroir sur ces images. *Mémoire obstinée* se construit en deux temps : faire voir ces images oubliées, englouties, invisibles jusqu'alors mais aussi faire voir la réaction des gens face à ces images. Avec ce film, Guzman propose une enquête, celle d'un film et sa réception. Et face au gouffre senti, visible,

---

<sup>9</sup> Le dossier Valech révèle la torture comme arme, comme choix politique des militaires sous la dictature d'Augusto Pinochet en prouvant 35 000 cas de torture. Ce dossier déclenche un *mea culpa* général au Chili : les militaires, les journalistes, la droite. Chacun responsable respectivement d'avoir fait, d'avoir répondu à la violence, de ne pas avoir vu ou voulu voir. Ce dossier ouvre une fissure dans la mémoire commune.

filmé, Patricio Guzman perçoit alors la nécessité de faire *Salvador Allende* qu'il réalise sept ans plus tard en 2004.

La démarche qui fonde *Salvador Allende* se construit ainsi à pas lent, au fur et à mesure des films, au fur et à mesure d'un constat sans appel : le passé ne passe pas. Les images de Patricio Guzman sont solides, elles travaillent la matière même reniée : la mémoire. Les images de Guzman donnent une visibilité à une information oubliée, déformée. Elles rappellent les phrases de l'appel lancé par Allende le 4 décembre 1972 devant l'Assemblée générale des Nations Unies :

Le drame de ma patrie est celui d'un Vietnam silencieux. Il n'y a pas de troupes d'occupation ni d'avions dans le ciel du Chili. Mais nous affrontons un blocus économique et nous sommes privés de crédits par les financements internationaux. (Allende cité par Löwy, 2003)

À partir de ces traces-là, de ces souvenirs peu à peu reconstitués, Patricio Guzman érige un poème en images pour la mémoire d'un homme, pour celle d'un pays. *Salvador Allende* se construit ainsi comme un film tombeau. Le problème est alors de ne pas créer une représentation vide, Guzman se trouve face à une personne, devenue personnage déformé, nié, avalé par l'histoire dictatoriale imposée. Comment constituer une image de cet être qui a représenté le Chili qui représente aujourd'hui le passé effacé? Où situer la caméra? Où poser ce regard?

C'est difficile de travailler sur une personne morte. Il faut se référer aux experts, c'est ennuyeux et on ne voit pas la personne. Le problème pour Allende ça a été l'utilisation d'archives. Je voulais faire vivre les archives et les gens autour de lui.<sup>10</sup>

Patricio Guzman semble avoir choisi de placer la caméra dans sa propre mémoire. Ce film synthétise le deuil d'une nation face à un homme dont l'image fut interdite. 1000 films ne peuvent rendre ce qui n'est plus, et ce qui n'a jamais été constitué comme passé, comme victime, comme mort, mais Patricio Guzman construit avec une pudeur de l'image une

<sup>10</sup> Entretien avec Patricio Guzman réalisé le 30 mars 2005 à Paris par prise de notes. Durée de l'entretien: 1h15, texte relu et approuvé par Patricio Guzman (texte présenté en annexe).



réflexion autour de la nécessité du souvenir, plus exactement, de la nécessité de se souvenir. Face au morbide, l'image de Guzman n'appelle pas la souffrance mais à la révolte contre l'oubli. Le réalisateur présente ainsi la construction qui se joue entre un fait et ce qu'une image en raconte.

#### 4.1.2. *Salvador Allende, la révolte de l'image contre l'oubli*

« Le passé ne passe pas ». Il faut comprendre, entendre et faire voir cette phrase, cette impossibilité, cet arrêt. L'Histoire ne peut alors passer que par nos yeux, notre pensée en marche, c'est-à-dire en état de constituer son propre montage. Montrer l'oubli permet de penser l'Histoire en révélant sa condition de réalisation : le montage, un montage personnel et collectif qui assume autant les manques, les trous que les traces. En donnant à penser l'oubli, Guzman ouvre la possibilité de montage d'une histoire politique, une musique Requiem avec pour refrain « le passé ne passe pas ». Pourquoi ce passé non constitué? Comment le faire voir? Pourquoi faire voir ce fantôme rôdant dans le présent parce que personne ne l'a pensé? Jusqu'où montrer l'oubli? Jusqu'où montrer ceux qui n'ont pas su, pas voulu voir? Guzman entonne une épître qui fait penser l'oubli en révélant le mal que fait le souvenir. « Ne pas parler c'est ne pas brutaliser les consciences » annonce Guzman dès le début du film. La position du documentariste est alors accusée dans tout sa force et sa difficulté : comment faire passer quelque chose qui ne veut pas être assumé? Guzman choisit de partir de lui, de son histoire et de son travail de documentariste pour mieux affirmer la complexité de cette question. Il raconte ainsi son histoire, celle d'un Chilien en exil avec ses images, pour réfléchir son pays. La construction de la mémoire commune et nationale devient une quête personnelle, un retour sur soi. Et revenir à soi c'est faire ressortir toute la densité de la constitution d'une image histoire pleine de larmes, de poussières et de doutes.

Les images concernant Allende sont peu nombreuses. Elles proviennent surtout des journaux télévisés qui présentent souvent une image sans texte. Par exemple il y a beaucoup d'images des discours d'Allende qui sont des images muettes, des luttes contre les policiers ou des chants révolutionnaires qui restent des illustrations, elles ne

permettent pas de voir l'objet présenté. En ce sens-là les images de la Moneda<sup>11</sup> en flamme le 11 septembre 1973, filmées par Heynovski et Schumann, des opérateurs de la RDA, dépassent l'illustration pour faire voir la démocratie qui brûle. L'image est forte, elle dépasse le simple vu pour montrer. Et ce qui est montré c'est quelque chose de très concret : c'est un bâtiment en flamme. Le travelling est lent, l'image semble arrêtée sur les flammes en mouvement, c'est la démocratie qu'on voit se consumer. Les mots ici n'ont pas de raison d'être, c'est l'objet qui construit le discours.<sup>12</sup>

#### 4.1.2.1. Image comme prise de parole par des objets « poussières d'histoire »

Le film s'ouvre sur un plan subjectif. Le cadre rapproché en plongée montre une table où sont posés des objets : un carnet, une montre, une carte du parti de l'Union Populaire, un portefeuille et une écharpe officielle, celle du président de la République chilienne. C'est tout, c'est peu. Ce sont les objets qui restent de Salvador Allende, les objets retrouvés sur son corps sans vie. Alors que la voix de Patricio Guzman<sup>13</sup> commence en *off*, des mains, ses mains, apparaissent en bas du cadre de l'image. Elles touchent, frôlent, appréhendent et nous présentent les objets étalés pour les saisir, pour les faire comprendre comme documents, comme des traces muettes et cachées à qui on laisserait la parole, au travers desquelles on va pouvoir parler.

L'évocation du souvenir n'est ni facile, ni volontaire et toujours troublante. Salvador Allende a marqué ma vie.... Le passé ne passe pas, il vibre et bouge, suivant le détour de ma propre vie.... Allende tient de plus en plus de place dans ma tête. J'ai besoin de savoir qui était cet homme : comment être à la fois révolutionnaire et démocrate. (Guzman, 2004)

Guzman prend ainsi la parole et ce faisant il ouvre un temps, un temps d'enquête sur la vie et la mort de Salvador Allende, un temps de questions, un temps de prise de position. Guzman s'interroge et se cherche à travers des images qui ouvrent la voie à la complexité. Une complexité historique : où se placer face à l'histoire? À quelle distance s'exposer, et exposer un propos, des objets, des gens? Entre ces objets et ces gens, Guzman construit

<sup>11</sup> Le palais présidentiel à Santiago.

<sup>12</sup> Entretien avec Patricio Guzman du 30 mars 2005 (texte présenté en annexes).

<sup>13</sup> Doublée par Jacques Bidou dans la version française.

l'itinéraire d'un oubli forcé. Il propose une image espace, lieu de mémoire et d'échanges. Il nous convie ainsi à un parcours, dans le Chili et ses archives, ses souvenirs et ceux d'autres Chiliens qui, comme lui, sont en question et en quête de mémoire. Le film se construit entre images d'archives et entretiens. Ceux-ci rythment le film et la démarche que Guzman inscrit au film. Ces entretiens se fondent les uns dans les autres pour créer une mémoire en mouvement, celle de Salvador Allende.

Le premier entretien est celui d'Emono Gonzales « mémoire vivante de ceux qui n'ont rien oublié » (Guzman, 2004), peintre de la campagne d'Allende. Gonzales a tracé sur les murs du Chili des fresques multicolores en l'hommage de l'Union Populaire (parti d'Allende). Ces murs, aujourd'hui recouverts de chaux, représentent les témoins cachés de la ferveur populaire autour des campagnes électorales d'Allende. Gonzales nous montre ce qu'il reste de cette ferveur : sa propre mémoire, ses propres gestes qui tentent aujourd'hui de refaire les mouvements exécutés il y a plus de trente ans. Il reste aussi des dessins, des petits bouts de traces.

La présentation d'un objet en amène un autre. Ici on passe des dessins muraux pour la campagne d'Allende, rongés par l'eau, le temps et la censure, à l'album de famille de Salvador Allende caché par sa nourrice, mama Rosa, dont les photos, elles aussi, accusent une mauvaise conservation. Cette mémoire fragile et endommagée archive de façon la plus concrète possible la violence de la dictature. Ces objets prennent la parole par la violence qu'ils inscrivent. Par la difficulté qu'ils ont à révéler une trace, ces objets deviennent documents : non plus traces mais paroles, lieux d'une parole muette que les images de Patricio Guzman tentent de saisir dans toute leur précarité, leur disparition pour les transmettre. Le travail des images de Guzman c'est justement de transmettre cette difficulté (voire impossibilité) de transmission.

Ces objets « poussières d'histoire » (Guzman, 2004), sont pourtant ici la courroie de transmission du film. Retrouver ces objets, c'est retrouver la parole. Patricio Guzman navigue ainsi d'un objet à l'autre, d'une parole à l'autre en interrogeant à chaque fois sa place, celle de la caméra et celle d'Allende. Avec Anita, la fille de mama Rosa, Allende s'appelle Chico et est un enfant bavard. Avec d'anciens amis, Allende est un souvenir, un regret : celui de n'avoir pas su ou pu le protéger. Par leurs paroles Allende devient aussi un personnage plus complexe que l'image plane de rêveur communiste qui lui est trop souvent apposée. L'un

d'eux, ancien maire communiste de Valparaiso, tente de montrer qu'il est difficile d'enfermer Salvador Allende dans une vision politique qui se cantonnerait à l'idéal marxiste-léniniste, en évoquant les nombreuses conversations qu'ils ont eues à ce sujet. Patricio Guzman détourne alors la caméra de l'homme en train de parler pour montrer le salon où deux fauteuils forment un angle : vision d'une conversation fantôme, vision d'une absence qui empêche, maintenant, Allende d'expliquer ces engagements et ses idées politiques. Allende devient ici une personne, c'est-à-dire un être de croyances, de convictions mais aussi de doutes et d'interrogations. À l'image de la pensée libertaire qui semble motiver Allende, Guzman, aidé des personnes à qui il donne la parole, montre la pensée d'Allende comme une proposition profondément libre, et de ce fait profondément subversive, et donc censurée.

Pour contrer cette censure, Patricio Guzman part en campagne en remontant le fil d'une vie cachée. Allende aurait, par exemple, été influencé par un cordonnier anarchiste italien réfugié au Chili : Juan De Marchi à Valparaiso. Guzman nous mène donc à Valparaiso pour interroger les fondateurs du parti socialiste de Valparaiso qui connaissaient ce cordonnier. L'entretien avec trois des membres fondateurs se fait d'abord de face en plan d'ensemble sur les trois hommes alignés, assis sur des chaises. Mais peu à peu Guzman glisse des inserts de gros plans sur leurs mains, sur leurs pieds, comme pour mieux les saisir. Ces trois hommes réapparaîtront à la fin du film lorsque Patricio Guzman pose la question taboue de la société chilienne, plus précisément de la gauche chilienne : qu'aurions-nous pu faire pour éviter le suicide politique d'Allende? La parole se fait plus pénible, ce qui se joue alors à l'image, ce n'est plus le récit, ce n'est plus la volonté de dire, c'est la douleur d'avoir caché une honte. Un des trois hommes prend la parole pour se questionner tout haut sur les points qui reviennent sans cesse quant à la mort d'Allende : Qu'aurions-nous pu faire pour canaliser l'énergie populaire et continuer d'avancer? Aurions-nous dû prendre les armes? La caméra se décale lentement de cette parole pour passer sur les visages des trois hommes et s'arrêter sur l'un, muet, qui détourne le regard, un regard abattu, en pleurs, qui pose à l'image la question du « qu'aurions-nous dû faire »?

Guzman arrête ainsi de plus en plus longuement sa caméra devant ces personnes interrogées. En laissant la place au silence, à la honte, la tristesse, la révolte, Guzman ouvre la porte à un possible investissement de cette histoire niée. Les entretiens montrés à la fin du

film travaillent ce temps d'exposition plus lent, menant une réflexion plus intime, moins évidente aussi, c'est-à-dire plus contradictoire quant à l'image et le propos d'Allende.

Ainsi Guzman monte à la séquence d'une réunion ouvrière de 1973, qui remet en cause les décisions du gouvernement d'Allende, celle d'une autre réunion des ex-militants de l'Union Populaire des années 2000 sur le même thème. Ce montage révèle le profond hiatus entre la vision que propose le réalisateur de la marche d'Allende et celle ressentie par le peuple. Pourtant ce peuple privé d'histoire semble de lui-même s'autocensurer comme s'il sentait le poids de chaque mot et de chaque image qui n'ont pas pu être partagés. Mais en laissant la place à ces doutes sur la figure que serait Salvador Allende, Patricio Guzman casse justement cette icône pour faire sentir toute la complexité d'une pensée et d'une construction historique. Laisser le temps à l'image de s'inscrire, c'est lui laisser prendre la parole, une parole documentée et documentaire.

Guzman s'arrête ainsi dans la dernière partie du film sur l'une des femmes importantes de la vie d'Allende, sa secrétaire : la Paya. L'entretien s'inscrit dans l'intimité d'une histoire commune. Il y a peu de mots, beaucoup de regards et un véritable échange avec la première adresse directe du film lancée au réalisateur par la Paya : « tu étais des nôtres ».

Durant le tournage j'oublie tout. La bonne distance face à une personne qu'on filme n'est jamais déterminée dans l'absolu. Quand je suis rentré au Chili après des années d'exil on m'a montré le Chili comme à un étranger. Cette vision m'a beaucoup servi car elle me donnait de la distance avec les êtres et les choses que je filmais. Mais quand je filme des personnes qui me sont proches et qui ont été proches de moi durant la période dont je parle, je tombe dans l'émotion, je revis nos souvenirs. Le reste, ce qui fait qu'un instant devient magique au cinéma, est pour moi un mystère. Pour moi, le cinéma permet d'expérimenter, de provoquer pour amener à une réflexion<sup>14</sup>.

L'image inscrit ainsi une démarche, celle d'une action documentaire en recherche, en formation.

---

<sup>14</sup> Entretien avec Patricio Guzman du 30 mars 2005 (texte présenté en annexes).

#### 4.1.2.2. Images enquêtes en construction

Le film se montre en construction, il s'offre en enquête. Les images construisent sous nos yeux les motifs qu'elles proposent. Dès la première séquence, après le générique du début, Guzman tisse à l'écran cette image révélée. Au bord d'une route la caméra s'approche d'un mur blanc. Là, sous les doigts de Patricio Guzman qui effritent la chaux, apparaissent des petits bouts de couleur bleu. Ces morceaux proviennent d'un dessin caché d'une fresque oubliée. Gonzales, le peintre des murs de rues, interrogé par la suite, explique que le mur était le moyen d'expression du peuple et les médias celui de la droite. Ainsi s'opposent l'Histoire consignée et l'Histoire passée à la chaux. L'Histoire du peuple chilien se fonde sur des petits pans de mur bleus recouverts de chaux. Guzman, en soulevant ces bouts de chaux, révèle une histoire fragmentée, une histoire ensevelie, mangée, rongée comme les photos d'Allende, gardées précieusement par mama Rosa sous la dictature d'Augusto Pinochet. Cet album dont Guzman fait tourner les pages jaunies et moisies sous le regard-capteur de la caméra. Mais Guzman fait ici plus qu'offrir en capture ces documents, il les découvre et les fait découvrir, il nous les rend vivants. Il capte, certes, mais il capte le moment d'apparition, le mouvement de « survivance » de ces documents en oubli. Le mur et l'album cachaient une mémoire et nous voyons à l'image se former cette mémoire cachée. Ces images s'offrant alors dans toute leur force phénoménologique, rappellent la pensée de Rancière sur les images de Godard pour faire comprendre leur historicité.

Ce procédé fonctionne comme un leitmotiv dans *Salvador Allende*. Ainsi, dans les deux dernières séquences on retrouve ce principe de construction à l'image, ou plus exactement : cette déconstruction du processus à l'image. Dans l'avant-dernière séquence, en montage alterné avec le film de Heynovski et Schumann montrant La Moneda en flamme, Guzman laisse défiler des images d'un dessin en formation. José Balmes retrace au fusain, et sous l'objectif de la caméra, l'image d'une Moneda en train de « s'enflammer » (l'artiste frottant à la main les traits de fusain créant ainsi l'illusion de flammes). En voix *off* Guzman rappelle que « le passé ne passe pas ». À la suite de cette séquence, et pour clore le film, Guzman laisse dérouler des images d'archive montrant le poète Gonzalo Lillan récitant l'un de ses poèmes qui remonte en arrière la dictature d'Augusto Pinochet et du 11 septembre 1973. Ce rembobinage poétique est à l'image de la construction du film qui offre une chronologie

anachronique pour questionner le présent.

Ce principe de chronologie anachronique n'est pas sans rappeler la profonde actualité du discours d'Allende, le 4 décembre 1972 devant l'Assemblée générale des Nations Unies, contre l'économie libérale extrême et, plus précisément, contre les entreprises multinationales. Salvador Allende y martèle que les « entreprises [multinationales] gouvernées par aucune instance représentant l'intérêt général ... ébranlent les instances politiques ». Cette chronologie anachronique permet à Guzman de faire prendre conscience de la force de la portée politique des propositions d'Allende, c'est également en cela que le film inscrit une démarche documentaire. Guzman met ainsi le parcours d'Allende en rythme et en images.

Montrer la campagne d'Allende, sa démarche. La marche est lente, pacifique. La marche roule, c'est un train, ce sont des rails qui courent le long du pays pour écouter, pour entendre ce qui s'appelle le peuple. Cette marche fonde la révolution par et pour le peuple. Pour Allende la révolution passe par la réflexion, les élections et l'éducation. Ces trois idées sont les uniques armes de la révolution d'Allende, son devenir et sa condition de réalisation. La seule violence faite porte sur soi-même : l'anarchie devient *res publica*, le choix est maître des Institutions. Et montrer cette démarche, ces idées, prendre le temps de les expliquer c'est chercher à faire comprendre, à faire voir une pensée politique plutôt que sa caricature. Patricio Guzman, construit ainsi un film-poème en champ-contre-champ. Il instaure une argumentation du voir et du toucher par l'image et le montage : il intercale ses images d'archives avec des images qu'il tourne dans le Chili actuel, celui d'après Allende, celui d'après Pinochet. Et le frottement de ces images construit la rhétorique, la dynamique du film.

Le montage d'archives est un travail difficile, délicat et fragile. Car il reconstitue des choses et des êtres fixés dans un temps et un espace déterminés et dépassés. C'est d'autant plus difficile lorsque j'utilise mes propres images d'archives. Je connais l'origine de ces images, je n'arrive pas à me détacher du moment filmé. Mais si les images proviennent d'autres réalisateurs, je les regarde autrement, je peux voir en l'image un aspect plus général. Par exemple, pour des images de grève dans l'absolu, il y a une lutte, une revendication, des actions politiques et sociales. Mais cet absolu on ne peut le sentir comme tel que par les images des autres. Nos propres images de grève représentent cette grève, ces gens. Le meilleur film, c'est celui qui interroge sans cesse sur l'image qui se trouve derrière l'image montrée. Par exemple, Allende a incarné

l'unification du rêve et de la politique. Sa volonté était de tout changer. Aujourd'hui on a peur de l'utopie, on a peur de quitter la réalité, le gouvernement, l'administration. Or le programme d'Allende se fondait sur le contraire : c'était ouvrir la porte au rêve, à l'espoir, à la construction utopique d'une nouvelle société. Toutes ces idées, ces envies sont en conflit devant la table de montage. Pour moi le cinéma se fait d'action et d'émotion et non de parole scientifique. C'est une parole multiple. En ce sens, la séquence la plus importante, pour moi, dans *Salvador Allende* c'est celle du train de la victoire. L'image bouge, vibre autour d'un mouvement qui va vers l'avant, qui semble faire envoler le train qui mène Allende dans tout le Chili.<sup>15</sup>

Ainsi, des séquences de l'entretien avec Edward Korry, l'ex-ambassadeur des États-Unis au Chili, coupent et rythment celles de la campagne d'Allende. Une campagne dont Patricio Guzman explique les origines en reprenant des films et des photographies faisant l'état des débuts politiques de Salvador Allende au Front Populaire pour arriver aux premières campagnes présidentielles d'Allende avec le peuple en liesse qui scande « Allende, Allende le peuple te soutient ! ». D'un côté, Guzman présente la recherche, l'écoute, la tentative de mettre en place une révolution démocratique, de l'autre, avec l'entretien d'Edward Korry, Guzman rappelle l'obstination à définir ce régime comme fondé sur un idéal marxiste-léniniste qui cacherait ses intentions de « suicider » la bourgeoisie chilienne. Guzman monte en miroir la campagne menée par les États-Unis contre Allende dès 1964 jusqu'à 1970. L'ex-ambassadeur s'arrête notamment sur une des techniques de propagande américaine : pointer un char soviétique sur la foule, Guzman montre des images d'archives de presse de ce procédé. La journaliste qui interviewe l'ambassadeur demande quel est le but de cette mise en scène, quelle est la réaction recherchée sur la population. Au lieu de répondre « la peur », l'ambassadeur déclare sourire aux lèvres : « créer un pilier démocratique contre le marxisme-léninisme ambiant ». L'interaction image/parole fait ici discours, elle se suffit à elle-même et se passe de tout commentaire.

Sans commentaire donc, Guzman passe à une autre phase de la vie politique d'Allende : le train de la victoire de Salvador Allende qui a sillonné tout le Chili pendant près de cinq années. Ces images d'archive rappellent que la vie d'Allende n'aura été finalement qu'une immense campagne électorale. Le rythme du montage des images d'archives devient de plus en plus rapide à l'instar de l'allure du train et de la ferveur du peuple. À la suite de cette séquence, Guzman fait un arrêt sur image et reprend la voix *off* : « enfin, le 4 septembre

<sup>15</sup> Entretien avec Patricio Guzman du 30 mars 2005 (texte présenté en annexes).



1970, Allende, après 20 ans de campagne, gagne l'élection présidentielle » (Guzman, 2004). Guzman revient ensuite sur l'entretien d'Edward Korry à qui on demande quelle fut la réaction du président Nixon à l'annonce des élections d'Allende. La réponse de l'ex-ambassadeur est simple : « Nixon m'a dit : « Allende ne doit pas accéder au pouvoir » ». Le montage participe ainsi de l'argumentaire et l'argumentation est ici double : elle montre d'un côté que la société chilienne entière « était amoureuse » (Guzman, 2004) et de l'autre, par contre-champ avec l'entretien d'Edward Korry, que la résolution des États-Unis était de détruire Allende.

D'autres montages construisent l'argumentation : à la séquence de l'opérateur argentin filmant sa propre mort lors du premier putsch avorté de 1973, séquence sur laquelle je reviens dans quelques lignes, Guzman colle des images de réunions et de discours d'Allende qui martèlent la volonté de ne pas prendre les armes. Face à une barbarie militaire Allende semble répondre par la légalité et la démocratie. Toute l'argumentation de Guzman tourne autour de cette idée : au nom de la civilisation occidentale on a assassiné une démocratie naissante. Une dictature militaire et économique a remplacé une république démocratique. C'est cette barbarie qui est laissée en suspens dans les mémoires. Guzman filme ainsi l'oubli orchestré par les vainqueurs de notre société actuelle : ceux qui possèdent les moyens de communiquer.

#### 4.1.2.3. Images empreintes sensibles, images corps

J'ai voulu montrer des lieux : un mur, une maison. Mon film se construit comme un voyage autour des objets : les lunettes, la plume, la montre. Ce voyage donne une perception sensible de ce qu'a été cet homme. Certaines personnes pensent que le documentaire pur doit se composer d'objets inanimés, parce qu'ils montrent mieux que toutes autres choses. Mais je pars aussi des émotions. Chaque émotion est pour moi une source d'analyse. C'est la dimension douce et profonde d'une réalité. Le film documentaire se construit pour moi comme un voyage, comme une découverte. Dans cette idée l'image la plus parlante de *Salvador Allende* c'est l'album photographique rongé par l'eau. L'objet même c'est tout le voyage, toute la lutte de Salvador Allende. Ce qui a été rongé par l'eau n'existe pas. C'est mieux que de l'information, c'est une démonstration, l'image ici parle d'elle-même. Et comme l'album, l'image d'Allende est éparpillée, c'est à chacun de la reconstruire peu à peu.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Entretien avec Patricio Guzman, *op. cit.*

Guzman construit, tout le long de son film, des images sensibles, tactiles, empreintes d'émotions partagées d'une histoire oubliée. Les images de Guzman, courent dans les champs pour documenter l'occupation des terres par les paysans après la victoire d'Allende, elles courent dans les rues derrière les manifestants qui soutiennent les réformes agraires et la nationalisation. Et si ces images courent (littéralement : caméra à l'épaule nous suivons et subissons les soubresauts du cadre) c'est pour mieux faire sentir et documenter une énergie « qu'on pouvait toucher du doigt » (Guzman, 2004). Pour documenter la mort d'un être et d'une nation, Guzman nous offre des images pleines de vie, des images corps.

Cette corporéité est de plus en plus sensible au fur et à mesure qu'avance le film. Le point déclencheur de ma prise de conscience de l'image corps a été une séquence très courte, celle où Léonard Handricksen, l'opérateur argentin de Patricio Guzman, filme sa propre mort lors du premier coup d'État de l'armée en 1973. Les putschistes sont devant La Moneda, Guzman et son équipe filment. Léonard Handricksen fait le point sur un groupe de militaires en train de descendre d'un camion. Il cadre sur un homme en train d'armer son fusil. Le militaire vise, la caméra zoome sur lui, le militaire tire, la caméra vacille, l'image tombe. Un homme est mort. À la suite de cette mort, Guzman sent la nécessité de cacher ses images. La menace est réelle. L'image prend ici toute sa dimension corporelle. Le corps de l'image constitue alors la possibilité d'incarner un présent nié. L'image devient la condition de possibilité de faire vivre un instant interdit car elle constitue le corps mémoriel d'une nation rendue invisible. L'investissement de ce corps représente l'unique porte ouverte pour la constitution d'une mémoire commune.

Ces images s'incarnent aussi par la prise de parole qu'elles ouvrent. Au son d'un cœur qui bat, Guzman présente la séquence de La Moneda en flamme lors du 11 septembre 1973. Cette séquence est passée en boucle, au ralenti, comme pour mieux montrer ce qui ne semble pas vouloir intégrer le souvenir collectif. En parallèle de cette séquence, Guzman retrace en voix *off* la dernière journée d'Allende. Ces paroles d'hommes témoins, amis, résistants ou spectateurs passifs face à l'impensable, viennent construire l'image comme un lieu de question, de tristesse et d'expression. Des hommes se souviennent de l'appel (le dernier discours d'Allende passé par téléphone), du corps, du transport du corps et des questions qui

---

ont habité cette journée. Ils ont besoin de dire, de reconstituer car aujourd'hui rien ne laisse la place à ce souvenir dans un Chili qui continue à vouloir oublier.

Mais l'image doit naître et, si La Moneda n'est plus ce qu'elle était, il faut quant même montrer les lieux qui furent Histoire : le lieu du dernier appel d'Allende et celui de sa mort. Montrer le lieu de réalisation d'un acte oublié c'est comme prouver son existence. Dire que ce fut réel, dire que ce fut vrai, dire plus simplement et plus radicalement que ce fut. L'image réalise l'oubli, elle le rend matériel car, comme le dit Guzman : « L'image rassemble des fragments, des poussières d'Histoire.... [Car] la mort n'est pas une fin, la mort d'Allende est un acte libre, je dois reprendre le fil revenir et recommencer encore » (Guzman, 2004). Face à ce mur de l'oubli Guzman continue à chercher des traces. Il frappe à des portes qui restent closes devant la demande « d'enquêter sur le bombardement de la maison d'Allende en 1973 » (Guzman, 2004). Aujourd'hui cette maison est une maison de retraite pour l'aviation chilienne, « musée secret, espace d'amnésie » (Guzman, 2004). La maison ou La Moneda ne sont plus reconnaissables, toute trace d'Allende semble avoir été effacée. Seuls de longs temps d'arrêt sur des photos montrant le saccage de la maison, La Moneda en flamme ou le corps d'Allende, rappellent cet acte de barbarie. Il faut raconter ces lieux muets, leur donner mots et corps pour les rendre documents, là est la démarche, là est l'acte et l'art documentaire.

La démarche documentaire de Patricio Guzman dans *Salvador Allende* crée ainsi une mémoire « actante ». Une mémoire proposant de répondre concrètement à une situation concrète en se souvenant des lieux d'oubli. Une mémoire action, passage à l'acte par la création d'un imaginaire mémoriel commun et partagé. Une mémoire critique résistant à un oubli dictatorial, une mémoire politique donc quotidienne. La démarche documentaire s'immisce ainsi dans les moindres recoins d'un Chili trop longtemps endormi pour agir un quotidien refoulé et faire entrer la question du pourquoi dans une mémoire qui ne veut pas se former. La démarche documentaire c'est alors l'ouverture d'un gouffre, le grain de sable critique dans la mémoire commune. Une mémoire qui se joue également sous le mode de la fiction documentaire, un acte que je me propose maintenant de présenter *via Le Tombeau d'Alexandre* de Chris Marker.

#### 4.2. *Tombeau d'Alexandre*, manifeste pour une fiction documentaire

*Le Tombeau d'Alexandre* de Chris Marker (1993, France) est un hommage à Alexandre Medvedkine, cinéaste russe du début du 20<sup>ème</sup> siècle inconnu en Europe et presque inconnu de ses contemporains russes. Cet hommage pose alors tout le paradoxe d'une mémoire d'un présent effacé. Pour Rancière il ne s'agit pas de conserver la mémoire dans ce cas mais de la créer. La question devient alors « Qu'est-ce qu'une mémoire? Et qu'est-ce qu'un documentaire comme genre de fiction? » (Rancière, 1999, p.37). Car dans ce contexte, la force du documentaire se dévoile au grand jour. Le documentaire fait ici œuvre de fiction par obligation historique, mais il pose cependant par ce fait, l'ambiguïté qui le nourrit. La mémoire devient l'acte de fiction qui va avant tout proposer le dévoilement d'un travail subjectif d'une proposition de compréhension du monde. C'est précisément ce travail que va mettre en place Chris Marker en organisant, dans *Le Tombeau d'Alexandre*, une proposition de mémoire documentaire.

On peut ainsi regarder l'œuvre de Chris Marker comme un passage. Le passage d'une histoire individuelle qui lit, regarde et propose une histoire du 20<sup>ème</sup> siècle à travers les événements qui le construisent mais aussi à travers les évolutions technologiques qui jouent et agissent sur l'idée même d'image et de document. Chris Marker joue, comme dans presque tous ses films, le rôle de photographe, de cinéaste, d'essayiste, de cyber artiste et finalement de documentariste. En tant que documentariste, il procède d'une démarche qui documente une vie ou une époque par des propositions de réalisation, des figurations de ce que pourrait être une image de notre temps. Mais cette image se joue au singulier, elle s'offre comme présent relatif et individuel qui propose un regard tout personnel sur le monde.

##### 4.2.1. Les pêcheurs de passé de l'avenir

*Ce que nous aurons cherché à faire apparaître, ce sont, à côté de ceux qui ballottent à leur gré le hasard et la solitude, des hommes et des femmes autant que possible intégrés à leur milieu social, et conscients de ce qu'ils voudraient faire de leur vie. (...) Ce film,*

*Joli mai, voudrait s'offrir comme vivier aux pêcheurs de passé de l'avenir. À eux de tirer ce qui marquera véritablement et ce qui n'aura été que l'écume.* (Marker cité par Gauthier, 2001, p.94)

Cette adresse aux « pêcheurs de passé de l'avenir » rappelle la formule poétique qu'Hannah Arendt emploie dans ses *Vies politiques* pour parler de Walter Benjamin, « le pêcheur de perles » (Arendt, 1986, p.291-306). La proposition de Marker n'est pas sans rappeler l'analyse que fait Arendt de l'œuvre de Benjamin. Hannah Arendt ouvre, en effet, la seconde partie de son étude consacrée à Walter Benjamin par une remarque générale sur la représentation de l'histoire et sur ce qui « fait » événement historique, notions que Benjamin a souvent développé :

Pour autant que le passé est transmis comme tradition, il fait autorité. Pour autant que l'autorité se présente historiquement, elle devient tradition.... En cela, il [Benjamin] devint maître le jour où il découvrit qu'à la transmissibilité du passé, s'était substituée sa « citabilité ». (Arendt, 1986, p.291)

Le présent en citation devient puissance destructrice d'un passé en évocation qu'on ne laisse jamais s'inscrire comme passé dans la mémoire commune. Pour Benjamin, « puiser l'essence de la citation » (ibid, p.302) permet de sortir d'un rapport binaire qui établit qu'une chose est nécessairement pensée par l'homme et non l'inverse. La citation révèle l'instant, un présent unique : « Chez Benjamin, citer est nommer, et c'est ce nommer plutôt qu'un parler, le nom et non la phrase, qui portent au jour la vérité » (ibid, p.303). Au-delà même de la place du langage dans le discours historique, Benjamin, propose une vision de la vérité prise comme « révélation ». Dans cette perspective, l'essence du langage pour Benjamin devient « l'essence du monde ... dont procède le parler », ou, en d'autres termes la possibilité :

De ne pas interroger les créations linguistiques sur leur valeur d'usage et de communication, mais les comprendre dans leur forme cristallisée et par conséquent principalement fragmentaire comme des manifestations sans intentions et sans communication d'une essence du monde (Arendt, 1986, p.305).

L'acte de l'historien, l'acte du documentariste, de façon générale, l'acte de mémoire devient alors poétique, c'est « arracher au passé et rassembler autour de soi », comme des « éclats de pensée », comme une perle rare qui ne ressuscite pas une époque mais qui en montre la vie, la beauté : c'est-à-dire son temps écoulé et retrouvé. Dans ce processus de « citabilité » l'œuvre d'art occupe une place fondamentale dans la démarche historique parce qu'elle est conçue comme fragment.

Concevoir l'œuvre comme fragment permet d'organiser une histoire en interrogation, en recherche constante. Ce principe porté à valeur générale donne une nouvelle place à l'idée et au cadre historique. Chaque œuvre va donc porter en elle ce changement car elle représente un présent en marche. Cette démarche traduit une volonté de comprendre le passé, c'est-à-dire d'offrir un passé en lecture, un passé pensé au présent, soit, mais pour lui donner une nouvelle vision, plus exactement une vie nouvelle « par la violence de l'interprétation, c'est-à-dire la force meurtrière d'idées nouvelles » (ibid, p.300). L'idée est alors de montrer la puissance de mystère de chaque fragment. Chaque œuvre (poème, tableau, tragédie, film) ne s'offre pas en lecture simple, elle fait mystère, elle nécessite un travail autour d'elle. La constitution d'une collection de fragments montre les possibilités d'écoute et d'illumination mutuelle que ces fragments permettent et se faisant elle met en avant l'impossible unité de la démarche historique.

Il me semble qu'on retrouve cette démarche du pêcheur de perles dans la démarche de Chris Marker. Marker passe le témoin à ceux qu'il écoute et met en scène, à ceux qu'il documente. Il laisse la parole à « ces pêcheurs de passé de l'avenir » à qui il donne la charge de choisir entre les vagues et l'écume. Le cinéaste marque sa présence, son implication pour mieux montrer le processus documentaire et mettre en avant l'événement, l'action ou les personnes documentés.

Alors que, quel que soit l'intérêt particulier du film, de la photo ou du tableau, le truc véritablement passionnant, le phénomène, c'est la totalité de ces expressions, leurs correspondances évidentes ou secrètes, leur interdépendance, leurs rimes. Ce qui fait que ce peintre ne devient pas photographe, puis cinéaste, mais part d'une seule et unique préoccupation – percevoir et transmettre – pour la moduler dans tous les états possibles de la représentation. Comme s'il émettait un faisceau particulièrement intense dont des écrans de matières et de formes diverses nous décrivent, en s'interposant, le chiffre. Un laser de Brighton. (Marker, 1978, p. 495).

Marker cherche à « inventer le hasard » en laissant le tournage construire les séquences (même si le montage les organise par la suite). C'est peut-être ici une des grandes leçons du cinéma de Chris Marker et ce que déclinait déjà Jean Vigo : le point de vue documenté. Les fictions documentées et documentaires de Marker offrent un regard, un point de vue personnel assumé. Et c'est cette subjectivité mise en lumière, exposée par la fictionalisation du processus documentaire qui est proprement subversive. L'acte documentaire est subversif ici car il engage la mise en partage d'une responsabilité entre l'auteur et le spectateur. L'auteur s'exprime ouvertement, en son nom, et le spectateur se trouve ainsi confronté concrètement au dispositif mis en œuvre dans la représentation. L'ensemble des films de Marker semble s'inscrire dans cette dynamique, ce cheminement que l'on peut qualifier de politique. S'il fallait trouver, de façon générale, ce qui réunit les films de Marker ce serait peut-être l'idée qu'ils constituent tous la réalisation d'une démarche engagée pour la pensée et le partage d'un commun *via* le cinéma. Comme le souligne Guy Gauthier dans son ouvrage consacré à Marker (2001) :

Ce que Marker aura réussi le mieux à définir, par cette œuvre des commencements, c'est la place du cinéaste, son implication, la juste distance qu'il doit réinventer à chaque plan pour montrer à la fois qu'il est présent, et que sa présence n'est que stimulante, jamais contraignante ou censurante, que la vérité du cinéma n'est pas scientifique selon les sciences exactes, mais simplement humaine. (Gauthier, 2001, p.104)

Pour Bamchade Pourvali (2003), la filmographie de Chris Marker se décline en trois grandes périodes découlant toutes d'un aspect de *La Jetée* (1962). En 1962, *La Jetée* lance trois voies qui semblent, *a posteriori*, tracer les grandes lignes de propositions fondamentales que pose Chris Marker par ses films. Ces propositions reprennent les trois étapes de la formation d'un film. Ainsi, avec *Joli mai* réalisé la même année que *La Jetée*, Marker pose les grandes questions qui sous-tendent le tournage. Avec *Le Fond de l'air est rouge*, réalisé à partir de 1973, mais monté jusqu'en 1998, Marker pose et repose l'acte et la problématique du montage. Et enfin, avec *Sans Soleil* (1983), Marker s'attache au pan de la production. Ces trois aspects déclinés par Pourvali montrent l'importance de Marker dans la pensée du cinéma. Son action documentaire se décline tant dans les propos que dans la construction

d'un film. Comme le note Gauthier, à regarder la filmographie de Marker nous pourrions faire l'histoire de la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle. Une histoire des grands événements mais aussi des techniques audiovisuelles. Car finalement ce que documente Marker c'est l'acte de documenter par l'image. Dans l'ensemble de ses films, Marker décline la place de la fiction mais surtout celle de l'autre et du je, des éléments radicaux pour penser le politique.

En confrontant le passé et le présent, la fiction et le documentaire, l'auteur cherche à restituer aux événements leurs profondeurs ... L'affirmation d'un point de vue personnel sur des événements collectifs, qu'il provienne de Marker ou de ses compagnons, définit un rapport au monde à la fois solitaire et solidaire ... Ces montages du passé et du présent, de la fiction et du documentaire, de l'individu et de la collectivité, montrent que loin de s'opposer chacun est en fait le répondant de l'autre et qui, mis en résonance, finissent par dire leurs vérités mutuelles. (Pourvali 2003, p. 43-48).

#### 4.2.2. Une fiction de mémoire

*Le Tombeau d'Alexandre*, tout comme *Level Five*, représentent pour Jacques Rancière (1999) l'idée de fiction documentaire. Marker, dans ces deux films, met en avant le récit de la formation d'une image. L'image devient le lieu de médiation dans la mesure où elle s'inscrit en interrogation, en proposition d'échange. Marker ne pose pas ses images comme « ce qui s'est passé », il les présente comme ce qu'il a vécu, des moments de vie à partager, à échanger.

Avec *Le Tombeau d'Alexandre*, Marker propose de documenter la vie d'un homme, un ami comme il aime à le préciser, et à travers lui, la vie de toute une génération. Au-delà de l'hommage, et du « tombeau » à proprement parler, c'est l'acte documentaire qui engage le film. Comme le souligne Marker dans le texte de présentation du DVD du film, il voit avant tout la vie d'Alexandre Medvedkine comme « un fil conducteur pour explorer la tragédie de notre siècle [le 20<sup>e</sup>] » or, cet acte documentaire repose, par nécessité sur une reconstitution. Le projet est ici, en effet, de créer une mémoire qui n'existe pas à proprement parler, puisque, comme le précise encore Marker dans ce même texte : « Cet homme exemplaire était à peu près inconnu aux années soixante. Son nom ne figure même pas dans le dictionnaire de



Sadoul<sup>17</sup> ». Et c'est précisément ce retour sur un être effacé que va mettre en place Chris Marker en organisant, dans *Le Tombeau d'Alexandre*, une proposition de mémoire documentaire : une fiction documentaire. Cette proposition, que l'on retrouve dans nombre de ses films, montre avant tout la nécessité de documenter l'oubli<sup>18</sup>. Marker propose de penser l'histoire dans sa forme, le document par l'acte documentaire en mettant en avant la nécessité d'accepter la fiction pour « mettre en scène l'imaginaire » (Gauthier, 2001, p.108). Les films de Marker répondent ainsi à ce que Breschand nomme des films exemplaires :

Ce que leur invention formelle met en jeu, ce n'est pas simplement une idée du documentaire, ni uniquement une vision du réel, mais avant tout une pensée du cinéma et de ses puissances. (Breschand, 2002, p.3)

#### 4.2.3. Les larmes de l'Histoire

*Tu te souviens comment tu avais pleuré en découvrant que deux images ensemble pouvaient prendre un sens. Aujourd'hui la télévision inonde le monde entier d'images dépourvues de sens et plus personne ne pleure. (Marker 1993)*

Le film s'ouvre sur un carton affichant une citation de George Steiner : « Ce n'est pas le passé qui nous domine. Ce sont les images du passé » (George Steiner cité par Marker, 1993). Ce sont ces images du passé que Chris Marker nous propose de remonter, des images capables de créer du sens mais aussi de faire pleurer.

---

<sup>17</sup> *Histoire générale du cinéma* publiée par Georges Sadoul entre 1950 et 1975, première somme encyclopédique du cinéma qui se veut la plus exhaustive possible, avant tout conçue en réaction à *L'Histoire du cinéma* de Maurice Bardèche et Robert Brasillach.

<sup>18</sup> Je pense ici à deux exemples précis qui mettent en image la complexité de l'évocation de l'oubli. Cette évocation passe, dans *Joli mai* (1962), par l'acte narratif quand Marker évoque les morts du métro Charonne avec une place de la République où « pour la première fois à midi on a pu entendre un oiseau chanter » (Marker, 1962). Mais elle peut également passer par une reconstitution consciente, assumée et nécessaire comme avec *L'Ambassade* (1973) pour évoquer le coup d'État d'Augusto Pinochet au Chili en 1973.

#### 4.2.3.1. Une histoire en mouvement

À la suite de ce carton, le deuxième plan présente Alexandre Ivanovitch Medvedkine dans une image surpixelisée (rappelant l'imagerie télévisuelle) s'exprimant en russe face caméra. Puis, rapidement, la voix de Chris Marker en *off* s'élève, s'identifiant ainsi, dès le deuxième plan, comme le narrateur du film. Marker présente « Alexandre Ivanovitch Medvedkine cinéaste russe né en 1900... » (Marker, 1993). Dès le début du film Medvedkine est annoncé comme un enfant du 20<sup>e</sup> siècle russe. L'individu et le collectif sont présentés de concert pour penser une histoire en mouvement, celle qui n'a pas eu le temps de s'inscrire, celle que Marker nous propose de prendre le temps de partager. L'individu c'est ici tant Marker que Medvedkine car, dès ce deuxième plan, l'image se retourne sans bouger, sans changer de cadre, et Marker exécute un retour d'image par sa voix, toujours en *off*, qui lance « lors d'un dernier interview, il [Medvedkine] m'engueulait de loin : pourquoi n'écris-tu pas, juste un petit peu ? » (Marker, 1993). Ici la voix prend corps, celui de la caméra. L'homme à l'image s'adresse à celui derrière. Le dialogue se crée, les regards se croisent et le temps s'arrête. Et on assiste en effet à un arrêt sur image. Marker commence une lettre : « Cher Alexandre Ivanovitch, maintenant je peux t'écrire... » (Marker, 1993). Dans cette première séquence, Marker se présente autant que Medvedkine en action, en question, en recherche, en regret aussi, celui de n'avoir pas pris le temps d'inscrire cet « écrit », cette histoire du temps de Medvedkine. Medvedkine mort, il lui reste le récit en image, l'imaginaire en travail pour non pas reconstituer mais bien constituer une histoire perdue. Marker nous adresse une épître, celle pour le souvenir, celle pour une mémoire en création qui s'érige dans un espace visuel bien déterminé et désigné par Marker comme trop petit, celui que Medvedkine crée à l'image dans cette séquence entre ses deux doigts qu'il écarte pour désigner le « petit peu » de la question énoncée : « pourquoi n'écris-tu pas, juste un petit peu ? ».

Entre cet espace imagé (le plan de la main de Medvedkine est arrêté, grossi et passé en noir et blanc), Marker colle le titre : *Le Tombeau d'Alexandre*. Un film tombeau donc, un poème à une voix par défaut, par manque; un poème en deux temps (deux parties : le royaume des ombres et les ombres du royaume) qui se décline en six lettres.

La première lettre commence par une photographie du Prince Felix Yusupov prise en 1900 et que Marker commente : « l'année de ta naissance, pourquoi pas le jour de ta

naissance? Ça donnerait un bon point de départ à une histoire où le miracle est simplement une forme un peu plus attentive du quotidien » (Marker, 1993). Marker commence donc à construire avec nous, sous nos yeux, cette fiction de mémoire. En dévoilant cette interrogation, ce « pourquoi pas », Marker ouvre la brèche de cette mémoire documentaire en formation, en documentation, en fictionalisation. La photographie du Prince se trouve alors d'autant plus investie d'une valeur documentaire que Marker nous raconte tout ce qu'elle n'est pas mais qu'elle sera quand même par le miracle de la fiction.

Car, derrière l'image et l'histoire de Medvedkine, c'est l'histoire de la Russie que Marker propose de retracer, de retrouver. Derrières des images documents montées en parallèle, celles du *Bonheur* (film de 1934 de Medvedkine) et celles des derniers jours des bals et des processions des Romanov (nobles russes), Marker cadre, monte, commente pour penser la révolution russe en aval, pour donner à penser la force d'une révolte vécue aujourd'hui à travers le prisme stalinien. Marker compose et décompose des mots et des images pour travailler à réfléchir aujourd'hui la révolution russe d'alors en latence, en préparation. Ces allers-retours anachroniques sont proprement documentaires. Et c'est cet acte documentaire que revisite Marker en regardant l'œuvre de Medvedkine. L'image document se lit ici par la multitude de sources, de traces, d'idées et de temps au sein de son cadre. Puis, une fois ce cadre multiple et profondément complexe posé, Marker peut partir en recherche. Une recherche documentée notamment par de nombreux entretiens avec des proches de Medvedkine (sa fille Chongara Medvedkine, des amis : Vladimir Dimitriev ou Yakov Tolchan) et des moins proches portés par un respect, une étude, une écoute pour Medvedkine (comme Nicholaï Izvolv ou Marina Kalasieva historiens du cinéma, nouvelle génération de « passeurs d'histoire »). Ces entretiens, très montés et très découpés<sup>19</sup>, se répondent et construisent, par leur montage un récit sur la vie et le regard de Medvedkine, un récit qui retrace l'œuvre peu connue de Medvedkine que Marker place partout, dans les moindres petits espaces de l'histoire qu'il propose, une œuvre porteuse d'images « révolutionnaires et choquantes » (Marker, 1993), belles et oubliées qu'il faut montrer pour que se crée et s'imagine cette histoire envolée.

---

<sup>19</sup> Chaque idée développée dans un entretien est alimentée d'une série d'images ou d'autres entretiens que Marker agence pour former un discours d'images.

Faire l'histoire de Medvedkine devient ainsi la fenêtre pour faire passer l'histoire de la censure, l'éternelle histoire qui se joue, au sein des images, entre le pouvoir et le savoir dans « l'ordre des choses ».

L'image n'est pas simplement une forme de signe en particulier, mais le principe fondamental de ce que Michel Foucault appelait "l'ordre des choses"... L'image est la notion générale qui maintient liés le monde et les "figures du savoir". (Mitchell, 2009, p.48)

Faire l'histoire de Medvedkine c'est donc élaborer une réflexion en partage sur la force subversive, documentaire et (donc) critique des images, de certaines images.

#### **4.2.3.2. L'image actante**

Marker entonne un récit en recherche, une recherche qui est la sienne, celle par laquelle il tente de comprendre cette Russie soviétique, révoltée et aujourd'hui en prière pour la mémoire d'un autre Alexandre : le tsar Alexandre III. Marker lit la Russie d'aujourd'hui à travers le prisme de la vie de Medvedkine pour mieux montrer cette Russie, sa beauté et les contradictions qui la nourrissent. Dans une séquence de la première lettre, Marker se présente ainsi en recherche dans une église pleine d'icônes « qui ne sont pas seulement sur les murs » (Marker, 1993) mais bien dans les visages des gens en prière dans l'église. Marker fait ainsi le portrait d'une Russie actuelle perdue dans la recherche de soi, tout comme il cherche lui-même Medvedkine dans des films, des dialogues et des images. Cette séquence dans l'église est révélatrice de ce processus de recherche dans et par l'image. Les visages des gens en prière sortent de la pénombre, éclairés par des lueurs de bougie. La pénombre ambiante relie ces visages qui racontent chacun une histoire, une aspiration, une croyance, et Marker reprend, en les montant, l'histoire qui les relie, celle d'une Russie actuelle qui se construit de beaucoup d'oublis et de noir. À cette séquence, une autre semble être proposée en échos. Medvedkine y raconte l'histoire de son théâtre des chevaux monté pour l'armée rouge. Sur les paroles de Medvedkine, Marker monte la photographie d'un groupe de l'armée rouge dont

Medvedkine faisait partie. Cette photographie est grisée et un cercle de lumière passe sur quelques visages les faisant ainsi ressortir du noir pour mieux les y plonger de nouveau. Dans ces quelques visages choisis apparaît celui de Medvedkine, le jeune Medvedkine, qui constitue aujourd'hui l'image de l'affiche du film. Dans ces deux séquences le cinéaste propose une image actante, une image qui se construit de noir et de lumière et qui forge une certaine idée de l'oubli. Elles proposent toutes deux une mémoire offerte dans sa fragilité avec tout le noir qu'elle suppose et avec tous les choix qui la supportent. Dans le dialogue de ces séquences se révèle une mémoire phénomène, qui apparaît comme un travail profondément subjectif et éphémère où le temps de la lumière compte autant que celui laissé au noir.

Marker fonctionne ainsi par images contrastées. Au-delà du noir et de la lumière, il met en place une lecture de l'œuvre et du regard de Medvedkine par la construction en montage parallèle d'images et de personnes. Comme je l'ai noté plus haut, le film s'ouvre sur la photo du Prince Felix Yusupov mise en parallèle avec celle de Medvedkine. Plus tard, au moment où Marker évoque le passage de Medvedkine dans l'armée rouge, le cinéaste fera encore appel à une autre personne, à une autre œuvre pour comprendre et faire passer la densité du regard de Medvedkine. Au théâtre des chevaux de Medvedkine, Marker associe les récits d'Isaac Babel, comme *Cavalerie rouge* (1959), qui montrent toute la cruauté de l'armée rouge. Ce parallèle rappelle, selon Marker, la nécessité de ces deux figures « pour penser la tragédie en stéréo » (Marker, 1993). Rappelant ainsi que le point de vue de Medvedkine ne reste qu'un point de vue, et que son propre regard sur Medvedkine a le même statut, Marker nous donne à réfléchir une image document qui s'inscrit dans toute sa complexité historique pour être pensée comme document. Une image en appelle nécessairement une autre; un champ, un contre (ou hors) champ<sup>20</sup>. Cette complexité met en lumière le travail dont dépend tout document mais elle fait également ressortir la fiction montée et montrée comme un acte documentaire.

---

<sup>20</sup> Ce que décline notamment Charles Samaran dans *L'Histoire et ses méthodes* (1961) en montrant que toute trace, tout témoignage, tout point de vue en nécessite un autre pour constituer des documents.

#### 4.2.3.3. Non pas des films mais le cinéma

Marker décline ainsi le « système Medvedkine » qui se résume en une phrase qu'il adresse à Medvedkine au début de sa deuxième lettre « tu ne donnerais pas aux gens des films, tu leur donnerais le cinéma » (Marker, 1993). Les films de Medvedkine sont alors montrés dans toute la force de leur proposition. Des propositions multiples d'images qui font des phrases et qui se faisant explosent le champ du visible en donnant un langage cinématographique contre un cinéma qui ne serait que « le spectacle des ombres » (Medvedkine cité par Marker, 1993). Et l'histoire de Medvedkine devient aussi une histoire de l'art, des mouvements, des gens et des images qui se créent entre fiction et documentaire ou entre Dziga Vertov et Medvedkine.

Marker cherche et se montre cherchant. Lorsqu'il nous montre les bobines supposées perdues du Ciné-train de Medvedkine<sup>21</sup>, il s'adresse à nous pour nous demander si ce n'est d'éprouver, tout du moins de comprendre, ce « pincement au cœur » qu'il a pu ressentir quand il a découvert les bobines. Marker laisse ici défiler les images pour rappeler qu'elles ont été invisibles pendant plus de 50 ans. Ces images invisibles sont d'autant plus révélées que Marker, en nous interpellant directement, casse la dynamique traditionnelle qui fait de l'image un écran, au sens propre, c'est-à-dire une barrière entre deux regardeurs. Dans ces images, dans leur exposition, Marker met en forme et en mouvement le principe de survivance décrit par Aby Warburg et repris par Georges Didi-Huberman dans *L'Image survivante* (2002). Les images se font le lieu d'une rencontre entre deux êtres. Ici nous sommes trois, il y a Marker, il y a nous mais il y a aussi, grâce à l'adresse constante de Marker dans le film, l'auteur premier de ces images : Medvedkine. Marker se fait passeur, nous nous faisons flâneurs, libres flâneurs, libres de flâner dans ces images en révélation, dans ces lieux de mémoire en apparition. Ce faisant, Marker révèle comment le récit crée le document.

Marker travaille l'image en survivance pour la donner à voir comme expérience. Avec les images d'un film retrouvé du Ciné-train sur les conditions des mineurs (Karmazinsky, 1932), Marker lit les cartons censés les accompagner. Par sa lecture il reprend l'expérience de

---

<sup>21</sup> Train que dirige Medvedkine de 1927 à 1932 qui consistait en un véritable train studio de cinéma voyageant dans toute la Russie pour montrer et réaliser des films sur place avec les gens filmés. Ce principe sera repris dans les années 70 en France pour les groupes Medvedkine.

Medvedkine, il nous l'offre en partage, il réactualise ces images et en fait de véritables documents. Marker retrouve ainsi « les traces » documentaires de ce qui a servi à monter la fiction du *Bonheur* (1934) de Medvedkine. Face à ces traces, Marker propose l'émotion, celle qui « interroge les images », et fait ainsi histoire, l'histoire du film en train de se faire, l'histoire de lui montant, montrant ces images et ses images. D'une image à l'autre, d'une vie à l'autre, d'un film à l'autre, Marker monte ces documents comme des moments de vie, de sa vie, proposés en partage. Il n'y a ici qu'à penser à « l'entracte » entre les deux parties du film : « Chat écoutant de la musique » qui rappelle un quotidien derrière des images d'histoire, le quotidien de celui qui montre ces images.

#### 4.2.3.4. Le flâneur passeur

Remonter le temps et l'histoire. Marker dialogue avec Medvedkine, avec ses images, avec d'autres images, avec d'autres idées qui ont nourri, permis et tué les images de Medvedkine. Marker dialogue avec des ombres, il les interroge et les démonte pour monter un récit, le petit récit d'une histoire tronquée, censurée, coupée, arrêtée. L'histoire que propose Marker ouvre la voie à l'anachronisme, comme dans le plan du film *Une nouvelle Moscou* (1938) où Medvedkine fait passer à l'envers les images de la démolition d'une cathédrale projetant son retour des cendres, des ruines et raillant ainsi l'idéal stalinien d'un avenir grandiose et radieux. Cette histoire, Marker la réinvestit dans la fiction du *Tombeau d'Alexandre* offerte en partage pour mieux faire comprendre le cinéma de Medvedkine et avec lui l'histoire de l'URSS. Marker compose et décompose des plans et des idées pour construire l'imaginaire d'un collectif qui passe par l'individu. Il crée la mémoire de la vie d'un homme pour raconter l'histoire de la vie des images dans un pays totalitaire, l'histoire de la force du cinéma dans un imaginaire sur-contrôlé, l'histoire aussi d'un passeur actuel flânant dans l'oubli pour tenter de se trouver. Marker est ce flâneur, ce passeur, cette histoire. Marker est. C'est cette présence qu'il nous offre en partage, en fiction, une fiction documentaire parce que révélée en elle-même, pour elle-même à travers des images en recherche.

Marker dialogue et ce faisant il raconte comment des images dialoguent entre elles. Plus exactement il nous raconte comment nous pourrions faire dialoguer des images si nous

prenions le temps de jouer avec elles. Un jeu de langage en images voilà ce que propose la fiction de mémoire de Marker. Comment jouer avec des images? Pourquoi jouer avec des images? La question n'est pas si simple. En collant des images de Staline volées, au péril de leurs vies par les cadres de Dziga Vertov, aux images officielles et fictives d'un Staline joué par l'acteur Gelovani mais qui est le « vrai » Staline pour la grande partie de la population russe de l'époque, Marker propose un jeu de lego documentaire. Ce lego offre un temps et un espace de jeu à notre pensée en ouvrant la porte à l'imaginaire des différends<sup>22</sup>. Notre imagination peut alors construire entre ces deux images des deux Staline toute l'importance du hiatus qui les lie et les lit, qu'on fait lier et qu'on nous laisse le temps de lier, c'est-à-dire le temps d'en raconter l'histoire. Marker évoque alors une chose simple et redoutable : l'Histoire n'est finalement que la petite histoire qui se lit dans l'espace entre deux images, l'espace qui permet un temps de lecture, d'interprétation. La fiction documentaire crée la visibilité de cet espace, elle en constitue la mémoire vive, vivante et continuellement activée par le jeu qu'elle nécessite, par les trésors qu'elle révèle. Dans cette dynamique, le film est dédié à la mémoire de Jacques Ledoux et « du moment heureux où, pour la première fois nous avons vu *Le Bonheur* » (Marker, 1993). Marker fait ainsi l'histoire de cet espace en documentant et nous présentant sa propre expérience de la découverte de ces images-trésors de Medvedkine.

Et quand la réalité devient fiction, que les procès de Moscou construisent une mise en scène huilée pour tenir l'histoire sous le glas de la peur, comprendre qu'on ne comprend pas, qu'on ne peut plus comprendre la réalité dans laquelle nous vivons c'est intégrer la nécessité de l'acte documentaire pour transmettre cette horreur. Marker construit dans tout son film un lent retournement, mais un retournement radical : on n'oppose pas fiction et document impunément. Lorsqu'on dénigre l'un ou l'autre au profit de l'un ou de l'autre, la terreur peut écrire l'histoire. Et l'autorité abstraite d'une vérité absolue ou d'un imaginaire sans aucune prise avec la réalité peut inscrire alors puissamment le supplice de l'oubli dans une mémoire commune niée.

Pour finir une fiction qui s'écrit *nécessairement* comme documentaire, Marker propose, comme dans tout le film, une mise en abyme, c'est-à-dire qu'il pose la question frontalement : comment terminer? Par quelle image, par quelle idée? Comment clore une vie,

---

<sup>22</sup> En référence à l'ouvrage de Jean-François Lyotard *Le Différend*, paru en 1984 aux éditions de Minuit.



une histoire, une Histoire? Pour finir, Marker reprend donc un refrain, le leitmotiv du film : « je ne sais pas [comment finir ou comment cela s'est *vraiment* passé] mais imaginons ». Imaginons un texte sans image sur des images sans son, un poème sonore sur un essai visuel. Imaginons pouvoir penser aujourd'hui cette expérience d'hier par le trésor du jeu, celui qui fait que « deux images ensemble créent une phrase, du sens » (Medvedkine cité par Marker, 1993). Imaginons, voilà ce que nous propose Marker, imaginons ensemble une construction commune où chacun prend parti parce que chacun investit le jeu de la recherche, de la question et de l'histoire pour proposer une image pensive et actante qui interroge notre présent.

Selon Rancière, Chris Marker organise, dans *Le Tombeau d'Alexandre*, la définition et une proposition de mémoire documentaire par la mise en avant d'une fiction :

Chris Marker oppose aussi deux manières de penser le temps et son rapport à la vérité. Il nous montre que la mémoire doit se constituer contre la surabondance des informations aussi bien que contre leur défaut. Elle doit se construire comme liaison entre des données, entre des témoignages de faits, des traces d'actions... cet *arrangement d'actions* dont parle la *Poétique* d'Aristote et qu'il appelle : non point « mythe », renvoyant à quelque inconscient collectif, mais fable ou fiction. La mémoire est œuvre de fiction. (Rancière, 1999, p.37)

La fiction est ici à entendre non comme l'outil d'une propagande mais comme le veut son étymologie dans le sens de forger. La force d'une image travaillée ouvertement comme proposition de fiction va moins « choquer » par le sujet même qu'elle présente (on s'attachera – et donc se choquera – plus sur la forme qu'elle prend) et donc moins influencer la personne qui la regarde. Ce décalage crée un temps, un temps de réception, de réflexion face à l'image, l'individu spectateur entre ainsi dans la construction de l'image : c'est-à-dire non pas seulement le sujet présenté, mais la façon dont il est présenté. Chris Marker propose une petite histoire qui va créer une véritable mémoire, celle d'Alexandre Medvedkine. Cette histoire est celle d'une rencontre entre les deux cinéastes, et celle d'une perception, d'une enquête que va mener Chris Marker après la mort de Medvedkine, en hommage à cet homme mais aussi en hommage à l'acte cinématographique. Dans cette pensée, Chris Marker investit le documentaire comme une proposition mémorielle relative à chacun, posée en pure interprétation, en devenir. Il mélange le présent, son présent et le passé de Medvedkine. Il ne

propose pas un document à valeur de preuve historique sur ce que serait la vie d'Alexandre Medvedkine mais il offre un peu de la perception qu'il a eu de cet homme. L'interprétation est ici mise en première ligne tant à la réalisation qu'à la réception. Et le cinéma documentaire, « délesté par sa vocation même au « réel » des normes classiques de la convenance et de la vraisemblance » (Rancière, 1999, p.40) peut devenir le lieu même de la mémoire en cassant toute linéarité possible à l'histoire racontée et à l'histoire présentée.

La fiction documentaire peut ainsi mener à une révolte critique par l'élaboration d'un discours qu'il me semble important de regarder comme une proposition proprement politique de l'action documentaire. C'est ce discours critique, cette action politique, que présente et représente pour moi *Carlo Giuliani ragazzo* de Francesca Comencini auquel je vais maintenant m'attacher.

#### 4.3. *Carlo Giuliani ragazzo* : de l'art au discours critique

*Carlo Giuliani ragazzo*, de Francesca Comencini (2002, Italie), retrace la dernière journée de Carlo Giuliani tué par un carabinier lors du G8 de Gênes le 20 juillet 2001. Avec *Carlo Giuliani ragazzo*, Francesca Comencini organise une lutte contre le trop plein d'images et de témoignages qui empêchent la mise en place d'une synthèse. La question devient alors : quelle image montrer d'une masse d'images qui cachent ? La démarche de Francesca Comencini repose sur un choix : comment choisir l'image qui fera synthèse, symbole, symptôme. Car loin de se replier face à la répression du gouvernement de Silvio Berlusconi, les différents groupes sociaux se sont mobilisés constamment entre 2002 et 2005. Au cours de ces mobilisations, Carlo Giuliani devient peu à peu la figure de l'opposition. C'est à cette image-là aussi que répond Francesca Comencini. D'un côté le classement juridique de l'affaire Giuliani, de l'autre son assassinat comme symbole pour lutter contre le totalitarisme gouvernemental. Entre les deux, la volonté de Francesca Comencini de reprendre toutes ces images pour faire voir un être et la crise que son assassinat suscite. Elle montre un entre-deux, c'est-à-dire la complexité et l'ambiguïté d'un réel et de sa captation.

À sa sortie, *Carlo Giuliani ragazzo* n'est pas décrit comme un film mais comme un discours engagé sur ce qui s'est passé durant le G8 de Gênes de 2001. Ceci est notamment

très visible à travers la revue de presse constituée à la sortie du film. « Capitalisme sauvage » titre le *Nouvel Observateur* du 11 juillet 2002, « Chronique d'un assassinat » titre *Le Monde* du 13 juillet 2002, quand *Le Figaro* du 17 juillet titre lui « Carlo Giuliani : l'anarchisme devient héros ». Il n'est pas question de film ici, il est question d'un événement politique, qui ne serait peut-être qu'un fait divers dans un tout autre contexte. Si *Carlo Giuliani ragazzo* peut être considéré comme un discours, c'est dans l'optique de le définir comme un film documentaire qui présente un discours documenté certes mais aussi orienté. Car ce discours reste à qualifier. Si l'on peut parler d'un discours revendicateur, accusateur, il ne s'affiche pas cependant comme une réponse à « ce qui s'est passé durant le G8 de Gênes de 2001 ». C'est un discours qui interroge le divers des représentations autour de la mort de Carlo Giuliani.

#### 4.3.1. Représenter les conditions de représentation

Le G8 de Gênes marque une étape dans le traitement visuel d'un événement, c'est le premier événement capté par tous les acteurs et repris par tout le monde. Une télévision génoise a même été jusqu'à poser des caméras dans pleins d'appartements qui se situaient sur le parcours de manifestants. On peut ainsi reconstituer les manifestations minute par minute. En accumulant tous les documents existants, on peut suivre toute la journée de Carlo Giuliani.<sup>23</sup>

Cette démarche impose un nouveau statut à l'image, et plus précisément à l'image d'information. L'image devient une nappe continue, une énorme plaque sur laquelle viennent s'incruster « les événements », un amas spatial et temporel au sein duquel va se dégager « un événement ». Ainsi, l'image de Carlo Giuliani captée tout le long de la journée du 20 juillet 2001 devient *a posteriori* un événement. Les images se font lieux de reconnaissance. Un article d'Indymedia du 6 mai 2003 révèle l'ampleur de cette transformation pour le G8 de Gênes. Il s'intitule « Appel à la récolte du matériel vidéo », il est d'ailleurs à relier à un article du même jour qui présente le matériel visuel sur la mort de Carlo Giuliani du site de

---

<sup>23</sup> Entretien téléphonique avec Eric Jozsef, entre Paris et Rome, réalisé le 8 mars 2006. Durée de l'entretien : 45 minutes, prise de note (texte présenté en annexes).

Bellaciao<sup>24</sup>. Cet article demande aux militants présents à Gênes d'envoyer leurs vidéos à l'avocate du Forum social de Gênes. L'article précise :

Nous recherchons toujours des témoins et des victimes introuvables, dont les dépositions pourraient se révéler décisives. Surtout, on recherche des images car il n'existe de témoignage qui soit plus efficace que l'image.<sup>25</sup>

L'image devient l'élément essentiel de toute enquête juridique ou journalistique. Ces images en continu et en « direct » apportent des effets de réel qui semblent fonder tout discours sur le G8 de Gênes. À ce titre, les journaux reprennent cette idée dans tous leurs articles sur le sujet en intégrant une masse de témoignages, de phrases « prises sur le vif ». Ainsi *Le Monde* du 22 juillet 2001 élabore tout un feuillet sur des témoignages. L'article n'est qu'une série de citations (« j'entends 'Bam, Bam' ! », « Il est tombé par terre. J'ai tout de suite compris qu'il était mort » (Fabre, 2001)), jusqu'au titre de l'article lui-même tiré d'une citation : « La carabinier a tiré deux coups de feu sur le jeune » (Fabre, 2001). Et ce fait observé se retrouve très régulièrement, notamment lorsque l'on analyse les titres des quotidiens italiens. L'idée est de « faire vrai » pour fonder et justifier le propos. Cette dérive est le fait de l'application directe en mot de « l'idée » actuelle d'une image télévisuelle.

Les dangers politiques qui sont inhérents à l'usage ordinaire de la télévision tiennent au fait que l'image a cette particularité qu'elle peut produire ce que les critiques littéraires appellent *l'effet de réel*, elle peut faire voir et faire croire à ce qu'elle fait voir. (Bourdieu, 2005, p.20)

Face à cette croyance, s'élabore un rhizome de propos et d'images organisés et montrés comme entités totalisantes effaçant les deux actions principales de l'informateur : choisir et mettre en forme. Et, en effet, de la masse énorme de documents potentiels sur la mort de Carlo Giuliani, seule une infime partie apparaît et ce sont toujours les mêmes images et les mêmes déclarations qui sont visibles. Un exemple se fait révélateur. Paradoxalement, la photo la plus vue de la mort de Carlo Giuliani dans les journaux est l'image qui capte le

<sup>24</sup> Collectif de militants de la gauche italienne constitué notamment contre le gouvernement Berlusconi.

<sup>25</sup> « Appel à la récolte du matériel vidéo » sur le site d'Indymedia : <http://www.indymedia.org/fr/> consulté le 6 mai 2003.

moment qui précède la mort de Giuliani. Cette photographie a été prise par Dylan Martinez pour l'agence Reuters. Carlo se trouve devant le *defender* des carabinieri qui semble, selon l'angle de prise de vue, tout près de lui. Carlo tient devant lui un extincteur, il est de dos, cagoulé et sa position semble offensive. La photographie est généralement coupée, ce qui empêche de voir le pistolet braqué sur Carlo (elle est publiée dans son intégralité dans *Libération* le 21 juillet 2001) et ce qu'elle représente sera contredit par l'expertise balistique, qui révèle que Carlo se trouvait à trois mètres du véhicule, et par d'autres photographies. Cette mise en forme modifie profondément l'événement qu'elle traite.

Un an après la mort de Carlo Giuliani, quelques articles reprennent l'événement. Aucune synthèse n'a été faite, « aucune enquête approfondie n'a été conduite » (Jozsef, 2002). Les regards et les champs d'analyse semblent toujours aussi diffus. On arrive ainsi à une série de déclarations contradictoires, comme celle de Donato Bruno, député de *Forza Italia* et président de la commission chargée de l'enquête sur la mort de Carlo. Il déclare que « la cause fondamentale [de la mort de Carlo] réside dans la violence aveugle exercée par des groupes extrémistes qui mettent en danger l'existence de jeunes qui sont impliqués dans leurs initiatives criminelles » (Bruno cité par Jozsef, 2002). Alors que de son côté Starhawk dans *Chimène* citée par *Les Inrockuptibles* affirme que « nous avons affaire à une opération politique de terrorisme d'État » (Starhawk citée par Lindgaard, 2001).

La réponse que donne Francesca Comencini, quant à la valeur documentaire et la force critique de cet ensemble foisonnant et contradictoire, repose sur l'insertion de ces images et de ces propos au sein d'un discours exposé et exposant.

#### 4.3.2. Saisir pratiquement l'insupportable. Travailler le réel

Ce qui m'intéresse dans l'analyse du film de Comencini ce sont donc les choix et l'exposition de ces choix de réalisation. Dans cette perspective, je suis partie de trois actions qui semblent imprimer ces choix à l'image dans *Carlo Giuliani ragazzo* : partir d'un individu, montrer la souffrance et décrire la violence.

#### 4.3.2.1. Partir d'un individu.

Montrer Carlo, ce qu'il était, par ses amis, sa famille et ses textes, c'est saisir pratiquement l'insupportable, c'est construire, en référence à Karl Marx (1982 b), une image-critique. Pour ouvrir cette idée, une séquence de *Carlo Giuliani ragazzo* me semble particulièrement révélatrice. Dans cette séquence, montrant la foule des manifestants du forum social, Carlo est littéralement effacé puis (lors du second passage de la caméra) englouti par la foule. Si on fait la petite histoire de ce passage, Carlo se trouve dans une foule de manifestants, une caméra capte cette foule et selon l'ondulation de la foule et de la caméra Carlo apparaît et disparaît du champ et du cadre. Ce qui nous est présenté alors ce sont les conditions d'apparition et de disparition d'un corps dans une foule. Suivre un corps et le perdre c'est déterminer les conditions de sa présence. Or ici sa présence est déterminée pour la caméra par la foule. Par ce procédé Francesca Comencini identifie deux points qui se confondent, elle filme ou reprend un film pour s'interroger sur la façon de capter une foule en montrant un point. Elle s'interroge également sur la façon de capter un être en montrant paradoxalement la disparition. Cette image pourrait être à elle seule une poétique de la représentation du corps en captant deux motifs opposés en un procédé : une foule de corps et un corps. On comprend mieux alors le montage parallèle qui ouvre le film par la description de la journée du 19 juillet 2001 et le début de celle du 20 juillet 2001 de Carlo et des manifestants du stade Carlini. Ce sont ces manifestants que Carlo rejoindra, ce sera parmi eux que Carlo se fera tuer. Or à eux tous ils forment un seul corps, celui des manifestants. C'est à ce corps-là que le film répond, c'est ce corps-ci que le film propose en partage. Le film fait corps pour proposer de penser un corps politique en souffrance.

Montrer des gens qui se font éclater la tête provoque bien sûr de l'indignation, mais cela demeure comme irréel, comme dans un jeu vidéo. Il faut dire le nom, le prénom des gens qui souffrent pour que, dans un film, dans un livre, un processus d'identification devienne possible. Si je me reconnais dans cette femme, c'est à travers le scandale absolu de la mort de son enfant, et je reviens à une conscience de ce scandale absolu, de ce fait qui ne passe pas. C'est très important qu'aujourd'hui les réalisateurs de cinéma s'engagent dans cette dialectique en opposition à la télévision, aux journaux et à l'information. (Comencini citée par Lemahieu, 2002)

« Dire le nom, le prénom des gens qui souffrent », c'est ce que j'ai nommé plus haut saisir pratiquement l'insupportable. Ici pratiquement signifie dans la pratique, dans la réalité, et la réalité non par opposition à la fiction mais par opposition à une pure théorie que serait « la tragédie de Gênes » ou « le martyr politique ». Face à cet absolu, Francesca Comencini organise la force critique de l'image comme démarche documentaire. Le principe repose sur la volonté de filmer concrètement une situation concrète tout comme on a pu le voir avec *Salvador Allende* de Patricio Guzman. Avec *Carlo Giuliani ragazzo*, Francesca Comencini opère la même démarche. Le film met peu à peu en place un recul sur la manifestation pour ne suivre que le parcours de Carlo : l'idée qui domine du découpage technique est d'individualiser. Au fur et à mesure du film, Francesca Comencini s'attache à des photos que la mère, Haidi Giuliani, décrit minutieusement, les ralentis se font sur les lieux où est passé Carlo pour montrer le chemin de ce jeune homme en un après-midi. Il faut prendre le temps de montrer un parcours, de faire voir un humain. Le film avance par arrêt pour expliquer, exposer et comprendre la souffrance non pas d'une mort politique mais de cette mort-là.

#### 4.3.2.2. Montrer la souffrance.

Montrer la souffrance c'est partir du corps exposé. Un corps politique composé de milliers d'individus, un corps d'individus décomposé. Pour faire voir et comprendre cette décomposition, il faut montrer ce corps en vie, en action, en souffrance. L'image critique se construit à partir de ce qui fut. La critique se fait action, son principe revient à saisir pratiquement l'insupportable. Ce dépassement se réalise au nom *de l'homme réel*, au nom *de la souffrance concrète*<sup>26</sup>. La souffrance se trouve intégrée au sein même de la pensée. Francesca Comencini semble construire son film autour de ce principe. Dans *Carlo Giuliani ragazzo*, elle montre des corps, des corps unis contre le gouvernement italien de Silvio Berlusconi. Le début du film organise ainsi le récit de la dernière journée de Carlo en

---

<sup>26</sup> Expressions reprises aux Romantiques allemands tels que Schiller (1992) ou von Schlegel (2003) et à Marx (1982) pour penser la puissance critique d'une œuvre.



parallèle d'avec celle des manifestants *Tutte bianche*<sup>27</sup> du stade Carlini, les heures de réveil, le réveil même, la préparation à la manifestation d'un individu et d'un ensemble d'individus qui ont pour mot d'ordre de ne faire qu'un seul corps. Les militants du stade Carlini se transforment peu à peu en une seule entité, un tout qui tente de rester uni, qui cherche à ne faire qu'un. Cette proposition représente leur force et leur seul moyen de défense. C'est pour cela que des militants recouverts de tapis de mousse, les « tendres chevaliers médiévaux » (Comencini, 2002), comme les nomme Haidi Giuliani<sup>28</sup>, ont résisté deux heures durant face aux charges des carabinieri parce qu'ils n'étaient pas seuls mais qu'ils protégeaient 10 000 personnes. Montrer ce corps grandir et évoluer dans les rues de Gênes c'est, là encore, construire une image corps, c'est montrer ce corps social de résistance. Le film part de l'exposition de ce corps en action et en danger. Ce parallèle nous fait passer des caleçons de Carlo aux meetings politiques. Ainsi le général s'insère dans le particulier et non l'inverse, c'est-à-dire que le politique se fond dans chaque citoyen, que la partie porte le tout, porte le corps. C'est ce corps que filme Francesca Comencini. Elle filme le corps social, celui de la désobéissance civile, qui doit rester uni pour survivre. Francesca Comencini s'applique à filmer ce corps en souffrance, maltraité, à filmer les écrans de plexis glass qui le cachent et le protègent, qui font de chacun un élément flou de cette entité en mouvement. Mais Francesca Comencini filme aussi les voix de ce corps. Carlo se fait alors le regard de ce corps dans la description d'Haidi et par ses propres textes récités par un ami.

Face à ces corps décrits, sentis, il y a le « ça » qui pour Haidi désigne l'anéantissement de ces corps, leur rouleau compresseur : « une charge à froid » des carabinieri italiens. La force descriptive de ces corps en souffrance englobe et définit la répression de la manifestation du 20 juillet 2001 en une pensée : la destruction du corps politique. Et lorsque Haidi arrive à la mort de son fils, elle s'accroche à la rigueur de la description, comme elle l'a fait jusqu'à présent pour faire comprendre et non pas seulement voir cette violence. Ce qu'Haidi expose alors c'est sa souffrance, sa pratique de la souffrance dévoilée par des séries de phrases et d'actions concrètes. Elle démonte une situation générale posée par l'énonciation d'une série de questions sur des faits concrets. Quel danger peut représenter un extincteur face à un pistolet? À quelle distance Carlo se tient-il du pistolet? Pour toutes ces questions Haidi

<sup>27</sup> Groupe de manifestants pacifistes présents lors du forum social de Gênes en 2001.

<sup>28</sup> Haidi Giuliani est la mère de Carlo Giuliani dont on suit l'entretien avec Francesca Comencini durant tout le film.



s'attache à l'analyse d'une situation concrète pour faire comprendre avant même de faire voir.

#### 4.3.2.3. Décrire la violence.

Dans cette démarche, Haidi s'attache à décrire toutes les images qui ont capté la mort de son fils avant que nous les voyions. Haidi se concentre sur la description des violences qui ont envahi Gênes le 20 juillet 2001 et elle les différencie : « il y a la violence de l'agresseur et la violence de l'agressé » (Comencini, 2002). Les images de violence entrent dans une argumentation serrée pour tenter de comprendre en quoi ces images font violence, en quoi ces images lui ont fait violence. Haidi raconte ce qu'elle a ressenti face à ces différentes images et Francesca Comencini suit ce discours. L'image devient l'élément qui illustre le propos comme lorsque Haidi évoque les violences faites aux pacifiques par les forces de l'ordre. Elle part des Black Blocs<sup>29</sup> hués par la foule, pour parler de l'arrivée des carabinieri et des charges sur les pacifiques; Francesca Comencini déroule le fil d'images dans le même ordre. C'est dans cette séquence que s'insère la première vision de tabassage par les carabinieri, celle d'un manifestant à terre. La vision de cette violence intègre le discours de Haidi. Mais le propos de Francesca Comencini n'est pas seulement de donner une valeur d'illustration à ces images. Cette valeur permet de les relativiser, mais elle les enferme aussi comme élément annexe à l'objet du film. Or Francesca Comencini organise tout son film sur la valeur de ces images, elles sont, dans l'absolu le propos même du film.

Francesca Comencini se concentre donc sur la complexité de l'exposition de ces images notamment dans une séquence qui montre Haidi comme la figure de résistance. Pour décrire cette figure, pour nous y conduire, Comencini nous montre d'abord les images de répressions policières au cours desquelles des militants sont poursuivis jusque dans les jardins. À leur suite, Haidi parle des faits que nous venons de voir. Ici Haidi n'est pas seulement dans l'énonciation des faits, elle met en place une synthèse de ces faits (les actes de la répression policière) pour justifier et expliquer la nécessité de résistance. La réflexion part de l'image

---

<sup>29</sup> Manifestants rattachés à différents mouvements se revendiquant de l'anarchisme qui optent généralement pour des actions violentes comme moyen de contestation.

qui est ici le mouvement de la réflexion, alors que jusqu'à présent l'image se faisait le témoin, la trace d'une chronologie donnée. Les images ici se font images de résistance pour répondre à une violence gratuite. Lorsque Haidi parle de l'homme à la barbe blanche qui entre par la grille pour « violer » la zone rouge, ce qu'elle cite, c'est une image vue. Or par un article de *Libération*, on apprend que la dame qui accompagnait l'homme à la barbe blanche a été emmenée au camp de Bolzaneto<sup>30</sup>. On peut saisir alors le hiatus qui existe entre la chose vue et ce qui se passe après ou avant cette vision. Or c'est précisément cette chose enregistrée comme vue qui pose problème. Le message que semble envoyer le gouvernement de Silvio Berlusconi devient : la violation en elle-même n'est rien, ce sont l'enregistrement et l'exposition des images de cette violation qui comptent. Gênes devait être l'image du nouveau gouvernement. Ces images de manifestants se montent contre un pouvoir autoritaire, c'est en cela qu'elles constituent des images de résistance.

Francesca Comencini ne montre pas la violence, mais la prise de conscience de cette violence, la prise de conscience de l'observateur. Ne seront montrés ni les visages ensanglantés, ni les actions des Black Bloc, ni la violence des carabinieri hormis la séquence de tabassage à coup de matraque que je viens d'évoquer. Francesca Comencini expose le choc de la confrontation de ces « deux mondes » par l'impossible compréhension de ce qui se passe à Gênes ce jour-là. Ce que montre Comencini c'est la réception de cette violence, c'est le cri de celui qui filme la mort de Carlo, c'est la tentative de synthèse d'Haidi Giuliani, ce sont toutes ces images classées pour pouvoir les voir. Francesca Comencini propose plus qu'une trace, elle expose une enquête sur le thème : « Comment en sommes-nous arrivés là? ». L'enquête de Francesca Comencini s'organise dans une volonté d'imprimer à l'image un geste critique.

#### **4.3.3. Poser la complexité d'une image. Montrer et organiser une enquête**

La réponse que donne Francesca Comencini quant à la valeur documentaire et la force critique des images du forum social et du G8 de Gênes de 2001 repose sur l'insertion de ces

---

<sup>30</sup> Camp à l'extérieur de Gênes ouvert par l'armée Italienne lors du forum social de 2001 où pendant trois jours des manifestants arrêtés ont été détenus sans qu'il ne soit mis en place aucune procédure judiciaire de détention.

images au sein d'un discours-enquête construit rigoureusement. Ce champ se monte à partir de la structure même du film qui pose énormément de questions sur la complexité d'exposition.

Le film ne présente pas un parallèle entre les images de l'entretien d'Haidi Giuliani et les films tournés d'un côté par le collectif « un autre monde est possible »<sup>31</sup> et de l'autre par des cinéastes militants amateurs. Ceci pourrait être valable pour le début du film, mais le parallèle alors se fait entre la description du début de la journée de Carlo Giuliani et la vision de celle des manifestants regroupés dans le stade Carlini. Le film présente une enquête menée par Haidi Giuliani à laquelle s'insèrent comme traces et preuves analysées des photos et des films. Le premier élément qui construit ce discours, c'est évidemment l'entretien que Francesca Comencini réalise avec Haidi Giuliani, mais plus précisément lorsque l'on assiste à deux reprises à un recadrage. Il n'y a durant tout le film que deux positions de caméra sur Haidi Giuliani. La première est un gros plan ou plan rapproché épaule de Haidi qui se trouve de trois-quart, elle parle à la cinéaste assise en face d'elle que nous ne voyons pas mais à qui le discours s'adresse. La présence de la réalisatrice est constante par l'intention et le regard d'Haidi, la caméra capte une conversation, plus exactement un dialogue<sup>32</sup> qui se construit « sous » son objectif. L'image ici est en construction mais en construction d'un discours. Le motif (Haidi) occupe le champ alors que l'auteure se trouve hors champ et c'est le regard du motif qui se trouve investi de la représentation des conditions de réalisation du discours. La seconde position de caméra est un léger zoom arrière en plan rapproché poitrine d'Haidi, la pièce est plus éclairée (la lumière s'étale sur l'ensemble de la pièce et non plus seulement sur Haidi Giuliani). Le motif d'Haidi se trouve occuper une plus petite place dans l'espace.

Le premier recadrage auquel nous assistons est un zoom arrière qui passe de la première position de la caméra décrite à la seconde. À ce moment, on voit un basculement important de la caméra. Ce moment est d'ailleurs intéressant parce qu'Haidi, qui parle alors de l'amie de Carlo, Christina, précise « elle vient juste de m'appeler ». Et en effet les premiers instants de ce passage, au moment où la caméra bascule en recadrant, indiquent si ce n'est une reprise, tout du moins une pause. Pourquoi avoir gardé ces moments de réglage? Pourquoi ne pas avoir fait une coupe pour que la reprise soit nette? Pourquoi avoir inscrit dans le discours

<sup>31</sup> « *Un mondo diverso e possibile* » collectif de cinéastes italiens, dont fait partie Francesca Comencini, formé pour filmer le forum social de Gênes de 2001.

<sup>32</sup> C'est-à-dire un entretien dialectique, une progression de la pensée par résolution d'objections.

d'Haidi un temps extérieur, le temps de sa propre journée à elle? Ce que construit ce passage c'est une unité, et avant tout une unité de temps en exposant les conditions et la réalisation du temps du discours. Non pas qu'il n'y ait pas de coupes physiques au sein même de l'entretien avec Haidi, ce n'est pas le problème. Ce qui importe c'est de voir ce qui a été exposé et quel poids cela donne au film. Ici Haidi Giuliani se fait historienne parce que son image est construite en réflexion, en enquête (première définition de l'histoire selon Hérodote). Et ceci se trouve d'autant plus renforcé par la structure même du film.

La structure du film est complexe. Elle repose sur trois trames principales. La première trame s'organise autour d'images qu'on pourrait qualifier très largement de « prises sur le vif », fixes ou en mouvement des manifestants, des journalistes et des cinéastes filmant ce qui allait devenir la dernière journée de Carlo Giuliani. Dans ces images, on ne retrouve aucune des images que Francesca Comencini a elle-même tournées à Gênes lors de cette journée. La deuxième trame se construit à partir d'une entrevue que Francesca Comencini réalise avec la mère de Carlo : Haïdi Giuliani. Cette entrevue s'intercale de plus en plus fréquemment entre les images des manifestations de Gênes du 20 juillet 2001, jusqu'à établir un rapport direct, Haidi Giuliani commentant les films et les photos montrés ensuite. Et enfin, le film se compose d'une troisième série d'images très difficiles à déterminer que je qualifierais d'inserts d'images d'archives personnelles qui se composent de prises de vues fixes en noir et blanc sur des textes ou des amis de Carlo Giuliani, et de prises de vues sur des photos de Carlo Giuliani à différents âges.

Ces inserts révèlent la structure particulière du film. J'ai relevé trois types d'inserts au discours principal mené par Haidi Giuliani. D'une part, les photos de la manifestation commentées par Haidi et montrée comme écho visuel, ou comme preuve. Haidi parle d'une photo, celle-ci apparaît, sans son, durant quelques secondes. D'autre part, les ralentis sur des images filmées qui indiquent l'emplacement de Carlo ou un motif précis de l'image qu'on ne voit pas à première lecture comme le pistolet. Enfin, l'insertion des images en noir et blanc de la famille et des amis de Carlo presque immobiles, dans le discours d'Haidi Giuliani quand celle-ci parle d'eux. Ces images représentent ceux qui ont marqué la journée de Carlo, comme moments ou êtres d'archive. Par exemple, après que Haidi ait parlé de Christina avec sa petite fille dans leur maison rue Montaldo, Francesca Comencini coupe l'entretien pour y insérer l'amie avec sa fille dans leur maison. Ces images sont muettes. Elles font raccorder

avec les photos de famille présentées lors du générique fin du film. Elles semblent enregistrées comme une imagerie d'images d'archive. Des images qui archiveraient non pas l'Histoire avec un grand H mais l'histoire d'un individu, et plus précisément de sa dernière journée. Mais dans ce cas-là quelle place leur accorder dans l'ensemble du film? Et quel regard portent-elles? Or, face à ce questionnement, il me semble intéressant de considérer les films des manifestants et du collectif « un autre monde est possible » comme un quatrième type d'insert. Ces images d'insert ne sont pas un cas isolé mais le symptôme même du traitement des images dans ce film. Par exemple, Haidi décrit minutieusement chaque image des films sur le moment de l'assassinat de son fils, et elle en reprend l'explication à la suite de leur présentation jusqu'à décrire le cri du filmeur au moment du coup de feu. Car tous ces éléments entrent dans la construction d'une synthèse méticuleuse « de ce qui s'est passé durant le G8 de Gênes de 2001 ».

Francesca Comencini propose ainsi une image-critique. Dans le sens où les Romantiques allemands puis Marx entendaient la force critique de l'œuvre d'art par sa présentation même. Elle choisit de présenter la dernière journée de Carlo Giuliani. Elle présente des corps, des êtres : Carlo par ses textes, ses amis, sa famille, Haidi Giuliani, par ses paroles pour tenter de comprendre et d'expliquer. Francesca Comencini présente une ville, Gênes, et ses lieux. Il est important de s'arrêter ici sur la minutie avec laquelle Haidi retrace le parcours de son fils que nous suivons pas à pas. Et enfin Francesca Comencini se présente elle-même en enquête par trois interventions dans le discours d'Haidi, elle appuie ses recherches, et par sa position invisible mais prégnante, notamment dans le montage, elle imprime le temps et l'espace de réalisation. Ce qu'elle présente alors ce sont des traces et des choix de réalisation : un discours. *Carlo Giuliani ragazzo* se pose donc, évidemment comme un acte politique. Les images sont citées comme témoins d'un moment, d'un point de vue, mais aussi d'une mémoire, celle de Carlo Giuliani.

Si j'arrive à cette conclusion, c'est que la structure générale du film, qui ressort lorsque l'on procède au découpage technique, montre que, peu à peu, les films de la manifestation disparaissent au profit de photos, d'arrêts sur image, de ralentis qui découpent l'image et le mouvement de la manifestation pour l'analyser en tant qu'événement retranscrit par des documents. L'élément fondamental de cette analyse, ce sont les 43 retours sur Haidi durant le film. Nous sommes face à un discours historique dans tous les sens du terme : l'histoire

enquête d'Hérodote, puisque rien en 2002 n'avait encore été fait par la justice « pour retracer le cadre général et la dynamique des affrontements » (Comencini, 2002); l'histoire archive, pour faire trace par des documents analysés, répertoriés dans un ordre, une logique et une volonté.

Cette structure fondamentale de la démarche de Francesca Comencini me semble particulièrement révélée dans l'une des utilisations de la caméra les plus récurrentes de ce film : la mise en place sur beaucoup d'images de la manifestation d'une caméra analytique. J'emprunte ce terme de caméra analytique au couple de cinéastes Angela Ricci-Lucchi et Yervant Gianikian (2004). Le terme employé pour le film de Francesca Comencini est sûrement tronqué par comparaison à la matrice originelle que théorisent les Gianikian. Mais il m'importe de le citer parce que le travail des Gianikian repose sur une relecture « contemporaine » des images d'archives pour faire penser l'Histoire aujourd'hui. Leur caméra retravaille des images d'archives pour faire de l'histoire à proprement parler. La caméra analytique permet de descendre en profondeur dans les photogrammes en intervenant sur la vitesse de défilement, sur les détails, sur la couleur. Plus précisément, Angela Ricci-Lucchi et Yervant Gianikian font un usage analytique du *found footage*<sup>33</sup> en faisant une synthèse du montage croisé (éclairer une image par d'autres) et de la variation analytique (traiter les formes du mouvement) pour restituer la nature historique des images.

Or ce que fait Francesca Comencini sur beaucoup des images présentées c'est un travail analytique qui décompose le temps et la structure (principalement) de l'image. Dans une séquence de la manifestation sur la rue Tolemaide, Francesca Comencini passe un film au ralenti qui montre Carlo (au sein des manifestants) et par un long travelling latéral les camionnettes de carabiniers d'où sort le pistolet. Tout comme la caméra des Gianikian, Francesca Comencini expose un moment décomposé, un moment en décomposition analytique. La caméra semble se muer sur l'image présentée, ce sentiment est renforcé par le

---

<sup>33</sup> Le principe du *found footage* repose sur le travail des restes, à partir d'images, de sons ou de séquences préexistants. Cette pratique représente un moyen de réinterroger l'histoire car elle permet de sortir un événement de son contexte, de poser les actes d'historisation, d'archivage et d'enregistrement comme purs fragments. Le *found footage* offre un autre type d'approche, un point de vue original, sur un événement, en mettant en scène le processus d'enregistrement de cet événement, c'est-à-dire le médium même. (Pour une définition plus complète, voir : Nicole Brenez, « Montage intertextuel. Formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », in *Cinémas*, Montréal, Automne 2002, vol 13, n°1-2.)

son *off*. Or, durant tout le film, les images de la manifestation (photos ou vidéo ainsi que les inserts en noir et blanc) sont présentées sans son *off*, ainsi que tous les procédés filmiques qui transforment l'image originale (ralenti, fermeture à l'iris, arrêt sur image). Les seuls sons *off* sont les poèmes et textes de Carlo au début et à la fin du film, et le moment où un son est posé sur un ralenti qui montre le chemin qu'a fait Carlo pour rejoindre les manifestants du Stade Carlini. C'est un son très difficile à déterminer. Sur le ralenti décrit ci-dessus le son se transforme peu à peu en cris des manifestants d'un film dans lequel se fond le moment ralenti. Ce fondu sonore et visuel justifie *a posteriori* le son *off*, mais dans le passage qui nous intéresse, où le même son est présent, rien ne l'annonce ni ne le prend en charge *a posteriori*. Le son indique juste un moment décomposé tout comme l'image qui décompose le motif du pistolet comme procédé d'apparition d'un motif. Tout le problème que pose cette décomposition c'est qu'elle fait le lien. Ce procédé réuni à l'image Carlo et le pistolet. Cette séquence visuelle met en place un chemin, tout comme la caméra semble effectuer un cheminement au sein de l'image. Par ce procédé, Francesca Comencini questionne tout ce qu'on peut faire dire à une image et tout ce que l'on ne voit pas « directement » dans une image. Mais que fait Comencini ici? En décomposant cette image elle la dénature, elle en fait une toute autre proposition filmique. Tout comme les Gianikian, Comencini ne propose pas l'image enregistrée, elle propose une lecture de cette image. C'est-à-dire qu'elle présente une image d'information et un moment historique parce qu'intégré dans une enquête. Ce procédé filmique peut se définir comme un travail de « patchwork visuel ».

Ce que propose alors Francesca Comencini, c'est un dispositif. Et c'est en ce sens que *Carlo Giuliani ragazzo* constitue un acte politique, parce que Francesca Comencini propose une lecture parmi des milliers, une lecture parcellaire qui s'assume et se montre comme telle et qui, par ce fait, devient une lecture critique sur le traitement médiatique de la mort de Carlo Giuliani. Francesca Comencini crée ainsi un temps, un espace de réflexion non pas pour expliquer mais plutôt pour montrer la complexité du flux d'images constant qui a bâti cet événement. Ce que *Carlo Giuliani ragazzo* met en commun, en partage, c'est avant tout cette complexité, en ce sens il fait mystère. Et ce sont précisément cette complexité, ce mystère, exposés qui font de ce film un acte critique pour la constitution publique et politique d'une mémoire commune.



#### 4.4. L'acte documentaire

*Pour que le documentariste envisage un spectateur citoyen, il faut qu'il se considère lui-même comme citoyen. Donc qu'il accepte d'avoir un discours, un point de vue.... Et qu'il assume la responsabilité de son acte même de tourner.* (Millet 1998, p.82)

Si les trois réalisateurs de mon corpus déclinent, à travers l'ensemble de leurs films, la problématique du documentaire visuel contemporain, c'est peut-être parce qu'ils montrent paradoxalement toute la complexité qu'il y a à répondre à la question : « Qu'est-ce qu'un documentaire ? ». Comme le montre François Niney dans son dernier ouvrage (2009) en se posant la question « À quoi reconnaît-on un documentaire ? » (Niney, 2009, p.61), cette simple interrogation n'est pas si évidente. En fait, poser cette question c'est déjà partir d'un présupposé qu'il y a une certaine forme de films répondant à cette catégorisation. Dans *Le Documentaire, un autre cinéma*, (Gauthier, 2000), Guy Gauthier, par exemple, montre que le terme documentaire est avant tout un terme classificatoire dont ne découle pas forcément un objet concret. Cependant Guy Gauthier met en place un état des lieux de ce qui peut se définir comme film documentaire. Et la conclusion est alors sans appel : « le documentaire filme la vérité des productions imaginaires » (Gauthier, 2000, p.248). Le terme documentariste désigne avant tout celui qui va mettre en place une démarche qui documente une vie, une époque par des propositions de réalisation, de figuration de ce que pourrait être une image de notre temps. Cette démarche chez Guzman, Comencini et Marker se réalise dans une image qui se joue au singulier, s'offre comme présent relatif et individuel et propose un regard tout personnel sur le monde. Comme l'expose Vincent Amiel : « Un film documentaire est toujours la tentative d'ordonnancement du réel » (Amiel, 1998, p.80). De ce fait, « La force et la légitimité d'un documentaire résident dans sa capacité à mesurer, et non à pas à réduire, la distance qui existe entre la réalité et la perception que nous pouvons en avoir » (ibid, p.81). Ou, comme l'écrit Eliane de Latour : « Filmer, c'est fragmenter » (de Latour, 2006, p.194), cette revendication reprend les fondements du point de vue documenté développé par Jean Vigo. L'auteur d'*À propos de Nice* (1930), met en place cette idée comme un principe documentaire. L'œuvre de Chris Marker, Francesca Comencini et Patricio Guzman continue



cette proposition, le point de vue documenté y est regardé comme une nécessité pour qu'il y ait effectivement acte documentaire.

Marker, Comencini ou Guzman font ainsi « acte documentaire » autant par les sujets qu'ils traitent, que par les techniques qu'ils adoptent et/ou que par la position qu'ils occupent dans leurs films. Par exemple, Marker, en parlant de *Level five* (1996), indique que « la guerre est d'abord une affaire d'odeurs, et que seul un cinéma olfactif pourrait incarner l'idée de l'horreur » (Eisenreich, 1998, p.88). Mettre en avant ce manque, c'est précisément penser le document. On ne documente pas dans l'absolu, l'image en elle-même n'incarne pas un fait ou une situation. L'incarnation passe par la lecture, par l'expérience mise en partage. L'image ne rend pas le vécu mais la vision d'un vécu. Dans cet écart la place du réalisateur devient fondamentale. Cette place repose sur « l'art du commentaire » mais aussi sur le choix des techniques. Ces choix inscrivent véritablement la démarche documentaire.

Ici le format de l'image est autant une revendication politique qu'un acte documentaire. Comme l'explique Guy Gauthier : « Le cinéma documentaire dispose d'une mémoire et d'une histoire, il a ses mythes et ses légendes, et bénéficie de l'incomparable parfum de la salle en noir » (Gauthier, 1998, p.85). Le cinéma documentaire offre donc des documents en construction, en expérimentation. Ce cinéma « en recherche » dans sa forme, son propos, ses techniques et son mode de diffusion est donc « loin d'être un genre uniforme, reste un laboratoire de recherches cinématographiques » (Eisenreich, 1998, p.87). Pierre Eisenreich rappelle que, si le documentaire reste un des derniers espaces pour que se développe la conscience critique du spectateur continuellement menacée, c'est justement parce que le documentaire, en opposition au reportage télévisuel<sup>34</sup>, repose sur « le principe de narration qui permet de retransmettre l'expérience » (Eisenreich, 1998, p.87). Le documentaire permet « d'accepter la narration ».

Cette prise en charge de la narration paraît importante pour faire naître une conscience critique et une participation affective du spectateur. Elle permet de transmettre une expérience, prise comme telle, c'est-à-dire un point de vue, tout subjectif, proposé en partage. Le reportage télévisé, quant à lui, délesté, en apparence tout du moins, de l'acte narratif,

<sup>34</sup> Le documentaire est souvent défini ainsi par opposition à la télévision considérée souvent comme une « machine à oublier ». L'opposition documentaire/reportage télévisé se retrouve ainsi dans de nombreux articles, traitant du documentaire. Je pense ici précisément au numéro 446 de *Positif*, 1998, ou au numéro 80 de *Communication*, 2006.

donne l'illusion de transmettre non plus une expérience du réel mais le réel à proprement parler. Or, dans ce contexte, l'acte documentaire me semble impossible. Le reportage télévisuel se rapproche, sous cette forme, plus de l'idée de trace que de celle de document. On retrouve l'opposition entre l'idée d'enseignement et celle de témoignage qui sous-tendent le terme document et que je développais dans mon premier chapitre. Cette confusion donne toute l'ambiguïté actuelle de ce que l'on entend par documentaire. Et les films de Guzman, Comencini et Marker montrent précisément la richesse et la nécessité qu'il y a à penser le documentaire non plus dans un rapport à la vérité, comme l'incite l'illusion du direct, mais pris dans une démarche personnelle qui inscrit une vision subjective et non exhaustive du monde.

Un film déplace le regard de son spectateur, il recompose le champ du visible, c'est-à-dire ce qu'il parvient à voir du monde qui lui est contemporain, qui est le sien et qu'il habite plus ou moins bien. La visibilité n'est pas seulement le champ que balaie le regard (jusqu'où je vois), mais aussi bien le réseau de savoir, le tamis d'« images-écrans » qui organisent le regard. (Breschand, 2002, p.3)

Penser le documentaire, c'est, ainsi, penser la difficulté qu'il y a à problématiser l'acte documentaire visuel. Le documentaire ne s'oppose pas au reportage télévisuel tant comme une grande catégorie que comme une démarche. L'acte et l'art documentaire sont rendus visibles par l'expression d'un problème. Plus précisément, cette expression donne tout l'aspect politique à l'acte documentaire. Pour Raphaël Millet, si le documentaire actuel est un cinéma « au cœur des affaires de la cité » (Millet, 1998, p.82), c'est parce qu'il est d'abord un cinéma de constat et (donc) de combat.

Un des rôle incontestables du documentaire, et qu'il assume de mieux en mieux aujourd'hui, c'est de donner la parole à ceux qui ne l'ont pas et n'ont pas les moyens, le courage, voire l'énergie de la prendre d'eux-mêmes. (Millet, 1998, p.86)

Ces images documents, que représentent les trois films de mon étude pris comme purs fragments, déclinent ainsi l'acte et l'art documentaire au sein même de leur cadre en donnant à le voir comme tel. Par la présentation de ces films comme fragments exposés, j'ai cherché à

mettre en avant des représentations exemplaires de l'action documentaire *via* des propositions artistiques. Ces représentations complètent les écritures créatives dans le but de donner un assise concrète aux trois concepts clés de mon étude : la démarche documentaire, la fiction documentaire et le discours critique. La conclusion synthèse va maintenant tenter de faire ressortir les liens entre ces deux types de représentation pour mettre en lumière les enjeux et les limites de l'action documentaire dans nos sociétés occidentales contemporaines.

## CONCLUSION SYNTHESE

### LA MÉMOIRE ACTANTE

*Victor Hugo dit : "il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent". Moi je dis que la loi cruelle de l'art est que les êtres meurent et que nous-mêmes mourions en épuisant toutes les souffrances pour que pousse l'herbe non de l'oubli mais de la vie éternelle, l'herbe drue des œuvres fécondes, sur laquelle les générations viendront faire gaiement, sans souci de ceux qui dorment en dessous, leurs "déjeuners sur l'herbe". (Proust, 1992, p.322-323)*

Les pages qui suivent constituent une synthèse de ma réflexion sur l'action documentaire au quotidien qui représente l'objet de mon étude. Cette synthèse s'organise autour des trois concepts critiques exposés pour aborder l'action documentaire aujourd'hui, soit : la démarche documentaire, la fiction documentaire et le discours critique. À travers ces trois concepts j'ai pensé le champ politique qu'ouvre une mémoire regardée, produite et vécue comme un acte.

L'écriture au quotidien et l'image cinématographique constituent des lieux et des moyens privilégiés pour mettre en lumière une mémoire actante : une mémoire regardée comme un processus, une mémoire en mouvement, en construction constante qui nécessite un travail tant à la conception qu'à la réception. Les images et l'écriture prises dans leur mouvement inscrivent une durée, celle qu'imprime le déroulé de la narration d'une part, mais surtout, celle qui nous permet de les lire : l'action qui a mené à leur apparition et l'action qu'elles appellent nécessairement par leur introduction dans notre imaginaire. Dans cette dynamique, les moments captés sont vécus dans la pure instantanéité phénoménologique d'un mouvement continu. Ce mouvement, ou plus exactement sa visibilité, est proprement documentaire car il révèle le travail qui sous-tend et qu'appelle toute production exposée. J'ai ainsi représenté ce mouvement de l'action documentaire au travail grâce aux trois concepts portés par deux

types de représentations : les écritures créatives et les films documentaires qui invitent toutes deux à penser la mémoire autrement.

J'ai, par ces moyens, investi l'intuition qui motive mes recherches : l'acte documentaire est un travail quotidien, personnel et ses enjeux sont profondément politiques. Avec les trois types d'écritures créatives j'ai représenté ce travail en acte, c'est-à-dire qu'elles constituent trois exemples d'expériences documentaires. Avec les films documentaires exposés, j'ai mis en avant trois propositions exemplaires de ce travail. Ces deux types de représentation m'ont ainsi permis de déplier de deux façons l'action documentaire : dans son expérimentation et dans sa pleine réalisation, c'est-à-dire dans son comment et dans son pourquoi. Si les écritures créatives déclinent comment les trois concepts fondamentaux de l'action documentaire peuvent constituer un processus quotidien, les films documentaires exposés montrent, quant à eux, pourquoi ces concepts, investis comme des processus font de l'action documentaire une réponse effective aux problématiques actuelles sur la constitution de la mémoire commune. C'est donc à travers l'idée d'un processus investi et rendu visible que j'ai mis en place une synthèse des écritures créatives et des films exposés de cette thèse. Ce faisant, cette thèse contribue à une compréhension effective de la fabrique actuelle de notre mémoire commune.

Penser mon quotidien documentaire me permet de ne pas regarder l'acte documentaire comme un absolu mais comme une expérience, comme une réponse documentée à une situation donnée. Je regarde l'action documentaire comme un acte libre, une prise de position consciente et assumée qui répond à un pouvoir imposé, c'est une responsabilité quotidienne, résistante et donc nécessairement politique. L'action documentaire révèle en effet la force politique du soi. Mes écritures créatives et mon choix des trois films ont ainsi proposé une expression et une visibilité de ce soi fragile, profond, responsable et radicalement politique. Ces écritures ont fait naître des questions qui échappent aux méthodes de recherche plus académiques par l'introspection qu'elles ouvrent mais aussi grâce à la liberté d'expression qui permet d'exposer plus clairement, plus directement l'idée qui sous-tend le propos. Ces écritures m'ont ainsi donné beaucoup à penser sur mon rapport au monde et surtout sur la façon de l'exprimer. Ma pensée à ce sujet s'est construite au fil de petites histoires, d'expériences, mais aussi à travers beaucoup de textes dont la lecture m'a fait revoir, réinterpréter et m'a permis de réinvestir mes propres expériences et pensées. Aujourd'hui

quand je reprends certaines anecdotes, ou quand je veux déchiffrer des faits, des pensées qui me marquent, je passe aussi par ce à quoi m'ont fait réfléchir mes lectures de Théodor Adorno, de Jacques Rancière ou de Michel Foucault, ou les films de Jean-Luc Godard et de Chris Marker pour n'en citer que quelques uns. Ce que j'ai écrit dans les journaux, les dialogues ou les lettres est né, en partie, des références théoriques et pratiques qui m'habitent. Il y a évidemment l'expérience quotidienne que j'ai retranscrite, mais cette retranscription dépend de ce que j'ai capté et cette captation même relève de ce qui m'a interpellée, choquée au regard des textes et des films qui m'ont donné à réfléchir ce type d'expérience. C'est pour cette raison que j'ai construit ma thèse en deux parties : la première posant le socle théorique, conceptuel et méthodologique sur lequel ont pu se développer les deux types de représentations que j'ai choisis d'exposer et qui constituent la seconde partie de cette étude. Cependant la prise en compte de ces influences ne dépasse pas les limites que j'ai pu ressentir dans l'utilisation de cette méthode. Les lettres qui composent le troisième temps du chapitre trois sont, sur ce point, un bel exemple : il m'a fallu passer par un discours plus « savant » pour intégrer une métacognition au chapitre trois. Cette métacognition me semblait nécessaire à la suite des deux premiers types de textes créatifs (les journaux et les dialogues) au sein desquels je n'arrivais pas concrètement à exposer leur portée critique et donc leur justification au sein de ma thèse. Ce que soulignent les lettres d'une spectatrice en formation c'est l'importance d'encadrer ce type de textes pour leur donner une résonance théorique. Nous avons, avec Sylvie Fortin, commencé à réfléchir à ce problème dans l'article que nous avons rédigé et qui se trouve en annexe. Une thèse, ou tout travail académique, peut difficilement aujourd'hui être entièrement constitué de ce type de textes<sup>1</sup>. Les écritures créatives, pour être intégrées au système actuel et pour pleinement rendre compte de leur force critique, doivent être contextualisées tant d'un point de vue théorique que conceptuel et méthodologique. Les textes de mes écritures se sont construits en fonction de mon expérience quotidienne mais aussi, et surtout, en fonction de ce que je pouvais voir et comprendre de cette expérience, c'est-à-dire que j'ai cherché à comprendre jusqu'à quel point ils pouvaient rendre compte d'un soi en travail, en travail documentaire. Mais ce travail documentaire s'est exposé en deux temps : d'une part par sa propre représentation (les dialogues et les journaux

---

<sup>1</sup> Même les articles scientifiques classés comme « exemples », dans la bibliographie sur la posture postmoderne en recherche placée en annexes, sont nécessairement rattachés à une introduction explicative.

s'inscrivent comme pures présentations de mon travail documentaire) et, d'autre part, par le retour sur cette présentation pour en partager la valeur critique. L'importance de cette exposition en deux temps est d'autant plus révélée par les films documentaires qui composent le quatrième chapitre et le second type de représentation choisi pour donner à voir les trois concepts clés de l'action documentaire. En effet, les films sont pris, comme je l'ai expliqué au chapitre quatre, comme des fragments exposés, c'est-à-dire qu'ils constituent en eux-mêmes des actions documentaires : ils sont le premier temps de la monstration, chacun d'eux étant la pure présentation du concept auquel je l'ai associé. Mais cette présentation se trouve décomposée dans les textes que je propose dans le chapitre quatre, ces textes font ressortir la justification du choix de chacun de ces films, mais aussi mon point de vue sur chacun de ces films. Et le regard que j'ai proposé sur les trois films documentaires s'est construit tant par leur visionnement que par des lectures, d'autres films et des idées qui ont influencé ce regard. Les textes que j'ai élaborés sur ces films rendent compte de mon point de vue, mais aussi d'une démarche fortement inspirée par mon travail sur les écritures créatives. Les écritures créatives montrent ainsi toute leur force dans les limites qu'elles soulèvent : elles réfléchissent (au sens propre) l'acte même d'écrire, c'est-à-dire l'acte de donner des savoirs en partage. Ce faisant elles exposent toute la fragilité des multiples nappes dont dépend la transmission d'un langage. Cette fragilité et cette multitude révèlent l'acte documentaire que j'ai transmis à la fois dans les textes sur mon quotidien informatif et dans les textes sur les films documentaires.

#### **Les journaux d'une spectatrice de l'information et *Salvador Allende* de Patricio Guzman pour une démarche documentaire**

Les journaux d'une spectatrice de l'information condensent des données subjectives qui expriment avant tout un ressenti quotidien face à l'ensemble du système d'information actuel. Rendre compte de ce ressenti quotidien permet de faire passer la complexité constante de ce système, tout du moins cela m'a donné la possibilité de montrer des questions latentes du système audiovisuel pouvant être vécu comme évident car diffus et surtout « sur-présent ».

Mes journaux travaillent ainsi à exposer cette complexité, notamment visible par les différents tons (polémique, discursif, poétique ou encore introspectif) qui les alimentent.

De même, les images de *Salvador Allende* de Patricio Guzman engagent à penser leur pure présentation. Le simple fait que ces images soient exposées ouvre la modalité documentaire. Leur exposition révèle une démarche : celle d'une volonté d'archiver « malgré tout »<sup>2</sup>. Les images de Patricio Guzman du fait même de leur présentation incitent à penser ce qu'il s'est passé. C'est l'acte d'apparition de ces images dans l'imaginaire culturel et mémoriel chilien qu'imprime le film de Guzman. *Salvador Allende* offre des images prises comme la possible matérialisation d'hétérotopies<sup>3</sup> : des « contre-espaces », des « lieux absolument différents » (Foucault, 2009, p.24). Comme le rappelle Ema Malig, l'artiste chilienne exilée pendant la dictature et interviewée au début du film : un pays dont l'histoire est niée se réfugie dans le corps même du peuple en exil qui porte en lui son histoire, son pays comme une île, des îles que Guzman collecte délicatement. Le rythme du film reflète ce mot par la démarche lente du retour du passé sans temps et d'un pays sans nom. Par sa voix *off* constante et les entretiens de plus en plus étirés, Guzman rend tangible toute l'épaisseur des nappes du souvenir, des nappes pour se souvenir. Le film se pose en interrogation comme si Guzman cherchait avec nous « à ouvrir le présent du temps » (Didi-Huberman, 2003, p.226) au sein de ses images, plus exactement par la présentation de ses images. Guzman enraile ainsi un oubli collectif et politique avec ses images présentées et vécues comme des « brèches dans l'histoire conçue, le grain de l'événement » (Didi-Huberman, 2003, p.234).

C'est dans la même volonté de constituer une voix *off* sur l'information quotidienne que j'ai monté mes journaux d'une spectatrice de l'information. Cette voix *off* rendue visible est pour moi la quintessence de la démarche documentaire car elle constitue la visibilité des nombreuses actions qui sous-tendent tout travail documentaire tels que la sélection d'images et le questionnement de leur contexte d'apparition.

<sup>2</sup> L'expression reprend le titre d'un ouvrage de Didi-Huberman : *Images malgré tout* (2003) qui pose, quant à lui, le regard sur d'autres images : celles des camps de concentration de la Deuxième Guerre mondiale.

<sup>3</sup> Terme repris à Michel Foucault dans *Hétérotopies* (2009) et que Foucault désigne comme des espaces absolument autres avec pour lieu exemplaire le navire : « des lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier. Ce sont en quelque sorte des contre-espaces » (Foucault, 2009, p.24).



### **Les dialogues fictionnels et *Le Tombeau d'Alexandre* de Chris Marker pour une fiction documentaire**

Dans un même ordre d'idée, les dialogues fictionnels, que j'ai proposés, avancent non pas par résolution de contradictions (ce qui répondrait à la définition platonicienne du dialogue, regardé comme la modalité pratique de la maïeutique), mais, au contraire, par l'exposition de ces contradictions. Adam n'a pas plus raison qu'Ève, et inversement, leurs dialogues rendent avant tout tangible l'état de questionnement auquel j'arrive en travaillant à analyser le système d'information actuel. En exposant ces contradictions, les dialogues rendent compte d'une complexité qui constitue le propre d'une expression politique dans son caractère multiple et quotidien. Les dialogues fictionnalisent ainsi une action documentaire au sens où elles documentent mes questions quotidiennes sur le système informatif actuel.

Et Chris Marker s'inscrit dans cette même dynamique en nous offrant, avec *Le Tombeau d'Alexandre*, l'imaginaire d'une époque, un imaginaire en proposition qui permet de suivre une démarche individuelle et (de ce fait) documentaire. Marker questionne le point de contact entre les images et l'histoire<sup>4</sup>. Les images de Chris Marker, vues comme des ouvertures vers la fiction documentaire, deviennent des propositions de récits, comme des récits de voyage dans un siècle, dans une vie que le lecteur-visiteur prend et fait siennes en imposant un autre imaginaire à l'imaginaire présenté : le sien. Marker insiste beaucoup sur la notion d'échange, de passage de ses propres images à celles de celui qui les reçoit. Il décline alors toute l'ambiguïté de la représentation, sa démarche documente le lien qui se crée par et à travers des images. Ces images se découvrant ainsi comme purs dispositifs interrogent les limites du cinéma, du cadre cinématographique, simple porte ouverte vers un savoir partagé.

---

<sup>4</sup> Question soulevée par de nombreux penseurs contemporains tels que Georges Didi-Huberman (2003) ou Susan Sontag (2003).

**Les lettres d'une spectatrice en formation et *Carlo Giuliani ragazzo* de Francesca Comencini, pour un discours critique**

Les lettres d'une spectatrice en formation sont également révélatrices de cette mise en abyme documentaire. Ces lettres, associées au concept de discours critique sont, en elles-mêmes, un discours critique et la proposition d'un regard critique sur les deux autres types de textes (journaux et dialogues). En revendiquant ces lettres comme l'expression quotidienne d'un discours critique, je me suis aperçue que ce troisième et dernier concept qui me semblait important d'investir dans l'action documentaire, s'il était le plus précis et agissant à la plus petite échelle des trois, était cependant le plus complexe. Le discours critique permet un travail documentaire car il constitue, en soi, une proposition analytique : un retour proprement métacognitif sur l'acte même qu'on est en train d'effectuer. Ce concept fait ainsi ressortir une idée fondamentale de l'action documentaire : l'importance de rendre une pleine visibilité au processus qui permet l'exposition d'une proposition documentaire.

Avec *Carlo Giuliani ragazzo*, Francesca Comencini s'attache à mettre en place cette image critique par la cartographie d'une situation concrète, non pas de la mort de Carlo Giuliani mais de sa retranscription. *Carlo Giuliani ragazzo* se pose ainsi comme un acte politique, en constituant un discours critique sur le traitement médiatique de la mort de Giuliani. Ce que réalise Comencini avec ce film c'est un discours sur l'acte de voir, l'acte de voir l'information aujourd'hui. Nous ne sommes plus devant le reflet de « la tragédie du G8 de Gênes » mais confrontés à la mort d'un individu. Carlo Giuliani est mort et c'est de Carlo Giuliani lui dont elle parle pendant une heure. *Carlo Giuliani ragazzo*, « ragazzo » : jeune homme, un jeune homme parmi une foule, c'est-à-dire n'importe qui. En s'attachant à Carlo Giuliani, Francesca Comencini détermine cette foule et la rend réelle. De ce fait, elle organise la force critique de l'image comme discours critique. L'enjeu ici est capital, l'idée n'est plus de savoir comment exposer une souffrance mais devient de comprendre comment exposer les conditions d'exposition de cette souffrance. *Carlo Giuliani ragazzo* se fait geste critique pour imprimer à l'écran la complexité du système audiovisuel actuel, considéré comme « normal »

parce que quotidien. *Carlo Giuliani ragazzo* travaille ainsi à faire de l'image une force agissante.

Les images des trois films documentaires exposés et les textes de mes écritures créatives œuvrent à rendre visible la complexité et l'épaisseur documentaire en se révélant comme des processus. D'un côté, regarder les images comme des processus permet de les voir comme des phénomènes momentanés d'une action continue : tout ce qui fait qu'on en arrive à cette image et tout ce que cette image présente appelle. De l'autre, prendre le quotidien documentaire comme un processus, c'est rappeler sans cesse le mouvement dont il dépend et le travail qu'il implique. À travers ces actions documentaires vécues comme quotidiennes et investies, le document devient un corps. En remettant le corps en avant dans cet engagement commun qu'est le partage des images, j'ai voulu, en référence à Didi-Huberman, Brecht ou Benjamin, ouvrir une brèche pour penser la place de l'être, c'est-à-dire des émotions, de la sensibilité et de l'art dans la « fabrique » de l'histoire (Didi-Huberman, 2009, p.233).

Pour moi l'Histoire est l'œuvre des œuvres, si vous voulez, elle les englobe toutes, l'Histoire c'est le nom de la famille, il y a les parents et les enfants, il y a la littérature, la peinture, la photographie..., l'Histoire, disons, c'est le tout ensemble. Alors l'œuvre d'art si elle est bien faite relève de l'Histoire, si elle se veut comme telle et qu'elle en est l'image artistique. On peut avoir un sentiment à travers elle, parce qu'elle est travaillée artistiquement. La science n'a pas à faire cela les autres ne l'ont pas. Il me semblait que l'Histoire pouvait être une œuvre d'art, ce qui généralement n'est pas admis sinon par Michelet. (Godard et Ishaghpour, 2000, pp.24-25)

L'art est ainsi pris comme le lieu d'une « distance-voyance » du monde, revendiquée par Johann Wolfgang Goethe ou Charles Baudelaire (Didi-Huberman, 2009). C'est parce que l'art nous éloigne du monde qu'il nous permet de mieux y revenir, parce qu'il expose une sensibilité au travail qu'il permet de comprendre cette expérimentation en partage qu'on nomme connaissance. La connaissance devient « une *connaissance par le montage* » (Didi-Huberman, 2009, p.238) dans cet « énorme flot d'images » qui inquiétait tant Walter Benjamin et contre lequel il proposait une dialectique particulière entre imagination et histoire. Et cette politique de l'imagination, parce qu'elle ne détruit pas mais déforme et

appelle sans cesse à remonter, peut permettre d'ouvrir la voie à un apprentissage *autre* de notre histoire (Didi-Huberman, 2009).

Dans cette politique de l'imagination, l'art devient le moyen effectif pour rendre visible les processus qui engendrent notre quotidien documentaire. À travers la question sur laquelle se fonde cette étude : « comment et pourquoi montrer que l'art peut constituer un moyen radical pour documenter notre société contemporaine? », j'ai regardé l'art comme un espace de mémoire qui réintègre au sein de l'imaginaire collectif la place du corps, du point de vue et de l'individu. Les corps historiques sont avant tout ceux des historiens. Penser le corps de l'image m'a ainsi permis de réfléchir à la matérialité d'une image mais aussi aux corps qui se cachent derrière l'image, ceux des faiseurs et des regardeurs. Cette double corporité inscrit une même dynamique : celle de montrer l'image comme fragment, donc comme proposition toute relative et personnelle. À travers la place du corps se dessine alors une autre question : Comment et pourquoi voir des images comme images? Cette interrogation constitue le point de départ de la pensée contemporaine de l'image, plus précisément de sa place et de son utilisation dans nos systèmes réflexifs et représentatifs. Comme le montre Henri Bergson, il faut partir de la matière même pour réfléchir la pensée comme un mouvement. Pour lui la pensée manque de précision il faut donc la redéplier pour la rendre lisible. La visibilité d'une pensée, d'un être, d'un événement n'est possible que par sa lisibilité et par son montage. En posant cette idée, on donne une place fondamentale à l'image dans le fonctionnement de notre pensée : l'image matérialise le corps de la pensée. Car l'image a le même problème que la pensée : pour être visible il faut qu'elle soit lue. C'est en cela que l'image devient l'élément essentiel pour penser la mémoire, l'acte de mémoire mais surtout sa présence, son mouvement. L'image devient ainsi la matière même de l'histoire car elle imprime son surgissement. Ce surgissement est proprement documentaire, plus exactement l'exposition de ce surgissement est proprement documentaire, et c'est bien ce mouvement que veut imprimer cette thèse.

Proposer des images et des textes dévoilant la démarche, le discours ou la fiction qui les sous-tendent, permet de regarder l'acte documentaire comme une construction en partage et en proposition; en décalage avec l'illusion d'une « captation directe » de la réalité. Deleuze, dans *L'Image-temps*, présentait déjà avec « l'image-cristal » (1985, pp.92-128) l'importance de ce décalage compris au sein même du cadre de l'image pour réfléchir aux conditions

matérielles et économiques qui déterminent toute image (cinématographique en l'occurrence<sup>5</sup>). Foucault prend le même angle d'approche dans son analyse *La Peinture de Manet* (2004)<sup>6</sup> en affirmant : « Manet en effet est celui qui pour la première fois, me semble-t-il, dans l'art occidental, au moins depuis la Renaissance, au moins depuis le *quattrocento*, s'est permis d'utiliser et de faire jouer, en quelque sorte, à l'intérieur même de ses tableaux, à l'intérieur même de ce qu'ils représentaient, les propriétés matérielles de l'espace sur lequel il peignait » (Foucault, 2004, p.22). En représentant les conditions matérielles de représentation et non plus seulement les conditions contextuelles de représentation comme Foucault avait pu l'analyser dans *Les Ménines* de Velazquez (Foucault, 2003), Manet sort la peinture de « l'espace normatif » (Foucault, 2004, p.47) dans laquelle elle était confinée<sup>7</sup>. Ce faisant, les images cinématographiques, les tableaux de Manet ou les images-documents, inscrivant en leur sein cette « distance-voyance » que permet l'art, constituent de véritables *objets* : sources de savoirs. L'art, ainsi investi, ouvre la voie à des « savoirs situés ».

### Savoir c'est se situer

*Pour savoir il faut prendre position.... Pour savoir, il faut savoir ce que l'on veut mais il faut, aussi, savoir où se situe notre non-savoir, nos peurs latentes, nos désirs inconscients.*  
(Didi-Huberman, 2009, p.12)

Savoir, c'est se situer : cette posture est proprement politique, proprement documentaire. Parce qu'il s'inscrit comme un manque nécessaire de tout ce qui pourrait être et ne sera pas par sa matérialisation même, le discours un discours, tout discours doit se vivre comme un

<sup>5</sup> « Le film, c'est le mouvement, mais le film dans le film, c'est l'argent, c'est le temps. L'image-cristal reçoit ainsi le principe qui la fonde : relancer sans cesse l'échange dissymétrique, inégal et sans équivalent, donner de l'image contre de l'argent, donner du temps contre des images, convertir le temps, la face transparente, et l'argent, la face opaque, comme une toupie sur sa pointe. Et le film sera fini quand il n'y aura plus d'argent... » (Deleuze, 1985, p.105)

<sup>6</sup> Conférence prononcée à Tunis en 1971.

<sup>7</sup> « Manet fait jouer la propriété du tableau d'être non pas du tout un espace en quelque sorte normatif dont la représentation nous fixe ou fixe au spectateur un point et un point unique d'où regarder, le tableau apparaît comme un espace devant lequel et par rapport auquel on peut se déplacer : spectateur mobile devant le tableau, lumière réelle le frappant de plein fouet, verticales et horizontales perpétuellement redoublées, suppression de la profondeur, voilà que la toile dans ce qu'elle a de réel, de matériel, en quelque sorte de physique, est en train d'apparaître et de jouer avec toutes ses propriétés, dans la représentation. » (Foucault, 2004, p.47)

brèche dans l'actualisation de notre pensée, une pensée investie, performée, engagée dans chaque mot, chaque image ainsi offerts en partage. Comme le déclinent Jacques Rancière (2008) ou Georges Didi-Huberman (2009) le savoir est une position. Une prise de position qui détermine la distance « exacte qui sépare le savoir de l'ignorance » (Rancière, 2008, p.15). On s'engage dans un savoir, on s'expose d'où on est, avec notre histoire et nos possibilités. La dynamique d'un savoir situé et personnalisé permet de mieux interroger ce que l'on propose en se montrant en documentation, en action. Faire passer un savoir, c'est faire passer une information : dans les deux cas nous nous engageons dans l'exposition d'une proposition.

Cette exposition assumée que j'ai menée avec ma thèse répond avant tout à une situation documentaire qui se cache derrière l'évidence du direct. Face à cette évidence il y a la nécessité de revendiquer l'enchantement proprement politique d'une information en souffrance. Cet enchantement met en lumière l'acte et l'actualisation de la présentation de toute information. Le remontage affirmé de l'information devient un moyen de lutte, un engagement, une prise de position responsable tant du côté de la conception que de celui de la réception. Ce travail permet de penser le collectif à travers le soi et inversement, cela constitue une prise de position sociale dans une volonté de « créer des passages, de franchir des frontières » (Didi-Huberman, 2009, p.23) pour une « souveraineté du jeu » en référence à Walter Benjamin. Dans cette dynamique, l'art devient le moyen de contrer une information manipulée par la présentation d'un savoir en jeu. Car l'art rejoue, remonte et reconfigure un réel en formation et en fragments : « rien n'est plus étranger à l'art que de prétendre faire quelque chose à partir de rien » (Brecht, 1976, p.126-127). L'art est alors le moyen d'affirmer un savoir profondément résistant et subversif. Le sujet de l'art devient le « désordre du monde » (Didi-Huberman, 2009, p. 26) et l'acte documentaire, un montage pour reposer la question du référent historique, c'est ce que j'affirme tant dans l'exposition de mes trois écritures créatives que dans celle des trois films documentaires. Le montage de documents permet de travailler avec une vérité concrète pour mettre en lumière l'imagination de l'observation, car : « c'est seulement en étant instruits de la réalité, que nous pouvons changer la réalité » (Brecht, 1974, cité par Didi-Huberman, 2009, p. 192). Cette capacité imaginative de l'information fait de l'image un véritable élément d'un art de la mémoire, l'enjeu mémoriel devient alors l'art d'enseigner les images. Le langage en image de

l'événement, interroge notre capacité de voir encore aujourd'hui des traces du passé, qui, cristallisées par l'image (plus exactement par leur forme imagée), vont constituer des documents.

Cette thèse de doctorat a ainsi proposé un axe de recherche et une vision originale sur l'entité si complexe qu'est la constitution de la mémoire commune dans nos sociétés contemporaines. L'originalité de cette vision s'est construite en deux temps complémentaires : le premier repose sur le contenu de la thèse qui permet de problématiser et de définir de façon claire et précise les questions liées à l'acte documentaire dans nos sociétés contemporaines par le truchement des pratiques artistiques actuelles et le second repose sur la forme même de ce travail qui donne une visibilité aux approches méthodologiques postmodernes en proposant une démarche peu explorée dans l'exposition des recherches universitaires. Avec ma thèse, j'ai regardé l'inscription politique du documentaire aujourd'hui pour comprendre comment faire de l'action documentaire une proposition de « dissensus » face à l'évidente transparence sur laquelle repose l'imaginaire documentaire actuel. J'ai révélé la complexité politique de cette action, pour la montrer comme une porte ouverte et, de ce fait, comme une puissance agissante, comme espace public, c'est-à-dire le lieu de création d'un commun, d'un partage. Le problème était non pas tant de savoir si l'action documentaire a une inscription politique ou non, mais de savoir comment la rendre réelle et performative. La réponse que j'ai développée repose sur l'idée que l'inscription politique de l'acte documentaire dépend de la capacité de l'image à assumer et partager le processus esthétique qui la nourrit et qu'elle engendre. Pour moi, penser l'image comme un langage en soi c'est rendre compte de sa capacité documentaire, une capacité que j'ai exposé tant par les écritures créatives que par les films documentaires choisis. Comme je l'ai expliqué dans le chapitre III, les écritures créatives et les films sont ainsi les deux moyens que j'ai trouvés pour investir l'importance de penser l'image comme un langage en soi mais aussi pour exposer cet investissement. Penser et exposer mon quotidien documentaire m'a fait regarder l'acte documentaire non comme un absolu mais comme une expérience, comme une réponse documentée à une situation donnée. Par cette expérience et à la suite de Michel Foucault j'ai voulu regarder et exposer comment l'ordre pouvait apparaître derrière les mots et les choses pour tenter une relecture des limites et des catégorisations latentes de notre société de l'image. Cette idée constitue l'enjeu qui tend ma thèse et cet enjeu est mémoriel,



critique et politique. Ma thèse propose ainsi un inventaire, non pas de ce que serait l'action documentaire mais de l'imaginaire tant théorique que pratique que j'ai développé autour de l'action documentaire.

La structure de cette étude a mis en place un temps et un espace de mémoire en action, de mémoire par montage. Cette mémoire par montage interroge la portée de l'image documentaire en montrant l'impossibilité pour deux systèmes de représentation que sont le texte et l'image de circonscrire une réalité et de décrire une situation concrète. Elle rappelle que ni le texte ni l'image ne permet de décrire et de re-présenter. Le montage se situe alors entre le texte et l'image pour créer une hétérotopie : un espace-temps qui lui est propre et qui ne dépend que de l'action du regardeur. L'archive est ainsi affaire de montage non pas parce qu'elle existe en soi mais parce que nous la faisons être. Le présent de l'historien est un temps en mouvement. Un temps en mouvement qui semble aujourd'hui plus que jamais important de remettre en avant notamment en travaillant à un rapprochement entre théorie et pratique pour que l'histoire devienne un outil critique sur, pour et par le présent. Dans cette dynamique, l'histoire peut dépasser un savoir figé, elle se performe alors au quotidien, rappelant ainsi que les documents se créent et se défont selon notre investissement permanent. Ce jeu constant entre théorie et pratique, entre image et écrit a guidé l'ensemble de la structure de cette thèse. Les écritures créatives autant que les films documentaires proposés dans ma thèse exposent un temps critique et cherchent à créer un espace qui remettrait en cause l'évidence de la représentation. Ce sont deux systèmes de représentation qui, par leur association, leur rapprochement, leur montage, investissent la puissance complexe et fondamentale de ce que je nomme la mémoire actante.

L'enjeu documentaire est là : dans le partage d'un point de vue sur un événement. Ce point de vue, tout subjectif, est aussi émotionnel. On n'est jamais neutre devant un événement, le point de vue qu'on adopte et qu'on propose en partage en est donc imprégné. L'histoire se fait ainsi avec les émotions. Le nier c'est repartir vers l'idéal de l'objectivité. Si une image travaille un point de vue c'est qu'elle dépend d'une subjectivité, d'un ressenti du monde, et c'est ce dispositif qui fait de l'image un élément du corps de l'histoire, c'est en cela qu'une image devient un document. La visibilité de cette histoire sensible paraît, aujourd'hui plus que jamais, essentielle à réaliser, à l'heure où les sociétés occidentales se forgent sur l'idéal du direct. Les images documents m'ont ainsi permis de poser un cadre sur



mon intuition de départ : si l'acte documentaire nécessite un travail tant à la conception qu'à la réception; l'art peut en constituer le lieu premier de réalisation puisqu'il permet de mettre en avant le processus dont dépend toute proposition documentaire.

Cette thèse s'inscrit dans cette dynamique complexe car elle a permis de mettre en place une méthode (des outils, une technique et un mode de transmission) et une méthodologie (un cadre théorique et conceptuel) pour regarder et interroger sans cesse nos représentations quotidiennes et agir ainsi les documents qui nous traversent et que nous formons tous les jours. Je regarde cette étude comme une expérience qui m'a donné la possibilité de penser et d'investir mon quotidien documentaire, mais je l'envisage également comme une boîte à outils, des outils théoriques et pratiques qui m'engagent à réagir aux images et aux informations qui me traversent au quotidien. La démarche qui guide ce travail se fonde donc sur un travail d'écriture par et avec les images. L'image et le mot entrent pour moi dans le même mouvement : celui de créer un discours. Cette matérialité politique, quotidienne, profondément présente, de tout discours rappelle l'action nécessaire à mener tant à sa conception qu'à sa réception. Penser le discours comme un entre-deux, ce « différend » si cher à Jean-François Lyotard, c'est penser que l'Histoire n'est finalement que la petite histoire qui se lit dans l'espace entre deux images, entre deux textes, entre un texte et une image : l'espace qui permet un temps de lecture, un temps d'action. C'est précisément ce temps que j'ai voulu inscrire avec cette thèse car ce temps fragile et contingent permet de mettre en avant le travail que tout discours, aussi documenté soit-il, nécessite à sa réception. Le dévoilement de cette contingence et de ce travail est pour moi le propre de l'action documentaire qui passe nécessairement par l'art.

Documenter est un art. La phrase est simple, mais c'est cette simplicité que j'ai déplié pour donner une forme propre à une mémoire actante : une mémoire naissant par des actions individuelles et quotidiennes qui donnent à voir leur forme, leur composition décomposée et, de ce fait, expliquée par les regards complémentaires de la fiction sur le documentaire et du documentaire sur la fiction. Avec cette thèse j'ai ainsi mis en perspective non pas tant la chronologie d'une capacité documentaire de l'image, mais la possibilité de comprendre les conditions de représentation de cette capacité, de comprendre comment l'image-document actuelle découle d'une série d'intuitions dans tous les domaines qui permettent de penser

*autrement* notre imaginaire mémoriel commun. Je regarde ce travail comme une fenêtre pour penser l'image comme un acte, un art documentaire afin de l'envisager dans sa multitude, dans son épaisseur, dense d'influences diverses et de pensées en mouvement.

## LISTE DE RÉFÉRENCES

- Adorno, T.W. et Horkheimer, M. (1974). La production industrielle des biens culturels. *La Dialectique de la raison. Fragments philosophiques*. Paris : Gallimard.
- Adorno, T.W. (1986). *Prisme. Critique de la culture et de la société*. Paris : Payot.
- Adorno, T.W. (1995). *Théorie esthétique*. Mayenne (France) : Klincksieck.
- Adorno, T.W. (2003). *The Culture industry, Selected essays on mass culture*. Londres et New-York: Routledge.
- Agamben, G. (1997). *Homo sacer I. Le pouvoir souverain et la vie nue*. Paris : Seuil.
- Alvesson, M. et Sköldbberg, K. (2000). *Reflexive methodology. New vistas for qualitative research*. London : Sage.
- Amiel, V. (1998). L'impossible naïveté du regard. *Positif* (446), 80-81.
- Arasse, D. (2000). *On n'y voit rien. Descriptions*. Paris : Éditions Denoël.
- Arendt, H. (1986). Le pêcheur de perles. Dans *Vies politiques* (p. 291-306). Paris : Gallimard.
- Arendt, H. (2003). *La Crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*. Paris : Gallimard.
- Aristote. (1874). *La Poétique*. Paris : Éditions Delain.
- Austin, L. J. (1970). *Quand dire c'est faire*. Paris : Éditions du Seuil.
- Babel, I. (1959). *Cavalerie rouge*. Paris: Gallimard.
- Baechlin, P. et Muller, M. (1952). *Newsreel across the world*. Paris: UNESCO.
- Baqué, D. (2004). *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*. Paris : Flammarion.
- Barthes, R. (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Éditions du Seuil.

- Barthes, R. (1980). *La Chambre claire*. Paris : Cahiers du Cinéma, Gallimard-Seuil.
- Beckett, S. (1990). *Proust*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Belting, H. (2004). *Pour une anthropologie des images*. Paris : Gallimard.
- Benjamin, W. (1998). *Images et pensée*. Paris : Christian Bourgeois.
- Benjamin, W. (2005). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Allia.
- Benjamin, W. (2007). *Paris, capitale du XIXe siècle*. Paris : Allia.
- Berger, R. (1999). La problématique de la vidéo dans le monde contemporain. Dans Vittorio Fazone (Dir). *L'Art vidéo 1980-1999. 20 ans du VideoArt Festival, Locarno. Recherches théoriques, perspectives*. Milan : Mazzotta.
- Bergson, H. (1969). *Matière et mémoire, essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris : PUF.
- Bergson, H. (1975). *Mémoire et vie*. Paris : PUF.
- Blanchot, M. (1962). *L'Attente, l'oubli*. Paris : Gallimard.
- Bloch, D., Flageul, A. (2003). Le réel à l'épreuve des écrans. *Dossiers de l'audiovisuel* (109), Bry-sur-Marne : INA publications.
- Bourdieu, P. (1993). *La Misère du monde*. Paris : Éditions du Seuil.
- Bourdieu, P. (2005). *Sur la télévision*. Paris : Éditions Raison d'agir.
- Brecht, B. (1974). La décision. Dans *Théâtre complet II*. Paris : L'Arche.
- Brecht, B. (1976). *Journal de travail (1938-1955)*. Paris : L'Arche.
- Brenez, N. (2005-2006). *Théorie critique et théorisation du cinéma*. [cours] Paris : Paris I Panthéon Sorbonne.
- Brenez, N., Faroult, D. (2006). *Jean-Luc Godard documents*. Paris : Centre Georges Pompidou.
- Breschand, J. (2002). *Le Documentaire, l'autre face du cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma.
- Bresson, R. (1995). *Notes sur le cinématographe*. Paris : Gallimard.
- Camus, A. (2002). *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*. Paris : Gallimard.
- Champagne, P. (1993). La vision médiatique. Dans Pierre Bourdieu (Dir.). *La Misère du*

- monde* (p. 95-123). Paris : Éditions du Seuil.
- Chomsky, N. (1999). *Responsabilité des intellectuels*. Montréal Comeau & Nadeau.
- Chomsky, N. (2007). Le lavage de cerveaux liberté. *Le Monde diplomatique* (641). 1-8.
- Cohen, A. (1998). *Belle du seigneur*. Paris : Folio.
- Comencini, F. (Réalisatrice). (1984). *Pianoforte*. [Film]. Italie.
- Comencini, F. (Réalisatrice). (1988). *La Lumière du lac*. [Film]. Italie/France.
- Comencini, F. (Réalisatrice). (1991). *Annabelle partagée*. [Film]. France.
- Comencini, F. (Réalisatrice). (2002). *Carlo Giuliani ragazzo*. [Film]. Italie.
- Comencini, F. (Réalisatrice). (2004). *J'aime travailler*. [Film]. Italie.
- Currie, G. (1999). Visible traces : Documentary and the contents of photographs. *The Journal of aesthetics and art criticism* 57 (3). Milwaukee, WI : American Society for Aesthetics. 285-297.
- Dardenne, L., Dardenne, J-P. (2006). Du cinéma militant à la fiction, via le documentaire (entretien avec Daniel Friedmann). *Communications* (80). Paris : Éditions du Seuil. 175-182.
- Debord, G. (2006). *La Société du spectacle*. Paris : Gallimard/Folio.
- Debord, G. (2004). *Commentaires sur la société du spectacle*. Paris : Gallimard/Folio.
- De Latour, E. (2006). Voir dans l'objet : documentaire, fiction, anthropologie. *Communications* (80). Paris : Éditions du Seuil. 183-198.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Mille plateaux*. Paris : Les Éditions de minuit.
- Deleuze, G. (1983). *L'Image-mouvement*. Paris : Les Éditions de minuit.
- Deleuze, G. (1985). *L'Image-temps*. Paris : Les Éditions de minuit.
- Deleuze, G. (2004a). *Foucault*. Paris: Les Éditions de minuit.
- Deleuze, G. (2004b). *Le Bergsonisme*. Paris : PUF.
- Deleuze, G. (2006). *Proust et les signes*. Paris : PUF.
- Denzin, N. et Lincoln, S. (1994). *Handbook of qualitative research*. Londres, New York:

- Sage Publication.
- Denzin, N. et Lincoln, S. (2000). *Handbook of qualitative research*. Londres, New York: Sage Publication.
- Denzin, N. et Lincoln, S. (2005). *Handbook of qualitative research*. Londres, New York: Sage Publication.
- Denzin, N. et Lincoln, S. (2005). Introduction. Dans N. Denzin et S. Lincoln (Dir.), *Handbook of qualitative research* (p. 4-6). Londres, New York: Sage Publication.
- Derrida, J. (1995). *Mal d'archive. Une impression freudienne*. Paris : Galilée.
- Derrida, J. (1996). Demeure, fiction et témoignage. Dans M. Lisse (dir.) *Passion de la littérature* (p.13-73). Paris : Galilée.
- Derrida, J. (2005). *Poétique et politique du témoignage*. Paris : L'Herme.
- Derrida, J. (2006). *L'Animal que donc je suis*. Paris : Galilée.
- Derrida, J. (2010). *Séminaire. La bête et le souverain*. Volume II (2002-2003). Paris : Galilée.
- Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Les Éditions de minuit.
- Didi-Huberman, G. (2002). *L'Image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2003). *Images malgré tout*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2009). *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, I*. Paris : Les Éditions de minuit.
- Dulac, G. (1994). *Écrits sur le cinéma 1919-1937*. Paris : Expérimental.
- Eisenreich, P. (1998). Les petites fictions du documentaire. *Positif* (446), 87-89.
- Eisner, E. (2007). Art and Knowledge. Dans Cole, A.L. (Dir.), *Handbook of the arts in qualitative inquiry: perspectives, methodologies, examples and issues* (p. 3-12). Londres, New York: Sage Publication.
- Ellis, C.S. et Bochner, A.P. (1999). Which way to turn? *Journal of contemporary ethnography* (28). Londres, New York: Sage Publication.
- Ellis, C.S. et Bochner, A.P., (2000). Autoethnography, personal, narrative, reflexivity. Dans N. Denzin et S. Lincoln (Dir.), *Handbook of qualitative research*. (p.733-768). Londres,

- New York: Sage Publication.
- Ellis, C.S. et Bochner, A.P. (2003). An introduction to the arts and narrative research: art as inquiry. *Qualitative inquiry* (9). Londres, New York: Sage Publication.
- Ellis, C. (2004). *The Ethnographic I. A methodological novel about autoethnography*. Walnut Creek, Lnaham, New York, Oxford: Alta Mira Press.
- Ellis, C.S., Bochner, A.P. Richardson, L. Denzin, N. Lincoln Y. Morse et J. Pelias, R. (2008). Talking and thinking about qualitative research. *Qualitative inquiry* (14). Londres, New York: Sage Publication.
- Fabre, C. (2001, 22 juillet). Le carabinier a tiré deux coups de feu sur le jeune. *Le Monde*.
- Ferro, M. (1993). *Cinéma et Histoire*. Paris : Denoël/ Gonthier.
- Feuerbach, L. (2009). *L'Essence du christianisme*. Paris: Gallimard.
- Fine, M. (1994). Working the hyphens. Reinventing self and other in qualitative research. Dans N. Denzin et S. Lincoln (Dir.), *Handbook of qualitative research* (p.70-82). Londres, New York: Sage Publication.
- Fortin, S., Cyr, C., Tremblay, M. et Trudelle, S. (2008). Donner une voix : les pratiques analytiques créatives pour écrire la danse. Dans S. Fortin (Dir.), *Danse et santé : Du corps intime au corps social*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Foucault, M. (1969). *L'Archéologie du savoir*. Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (1971). *L'Ordre du discours*. Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (1993). *Surveiller et punir*. Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (2001a). *Dits et écrits. I. 1954-1975*. Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (2001b). *Dits et écrits. II. 1976-1988*. Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (2003). *Les Mots et les choses. Une archéologie de sciences humaines*. Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (2004). *La Peinture de Manet*. Paris : Éditions du Seuil.
- Foucault, M. (2008). *Le Gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France. 1982-1983*. Paris : Gallimard-Seuil.
- Foucault, M. (2009). *Le Corps utopique, les hétérotopies*. Clamecy (France) : Éditions Lignes.

- Gadamer, H-G (1996). *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Gauthier, G. (1998). Le documentaire entre cinématographe et télévision. *Positif* (445), 80-85.
- Gauthier, G. (2000). *Le Documentaire, un autre cinéma*. Paris : Nathan.
- Gauthier, G. (2001). *Chris Marker écrivain multimédia ou Voyage à travers les médias*. Paris : L'Harmattan.
- Gianikian, Y. et Ricci Luchi, A. (2004). Choses trouvées, choses pensées. *Trafic* (50), 455-459.
- Godard, J-L. (Réalisateur). (1979). *Scénario de Sauve qui peut (la vie). Quelques remarques sur la réalisation et la production du film*. [vidéo]. France.
- Godard, J-L. (1985). *Godard par Godard. Les années Karina (1960-1967)*. Paris : Éditions de l'étoile, les cahiers du cinéma.
- Godard, J-L. (Réalisateur). (1988-1998). *Histoire(s) du cinéma*. [Film] Paris : Gaumont DVD.
- Godard, J-L et Ishaghpour, Y. (2000). *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*. Tours (France) : Farrago.
- Godard, J-L. (2006). Que faire. Dans N. Brenez, D. Faroult (Dir.) *Jean-Luc Godard documents* (p.145-151). Paris : Centre Georges Pompidou.
- Godard, J-L et Vautier, R. (2006). Au nom des larmes dans le noir. Echange sur l'histoire, l'engagement, la censure. Dans Brenez, N., Faroult, D. (dir.). *Jean-Luc Godard documents*. (p.398-405). Paris : Centre Georges Pompidou.
- Godmilow, J. (1997). *How real is the reality in documentary film. Conversation with Ann-Louise Shapiro*. Malden, MA : Blackwell.
- Grondin, J. (2006). *L'Herméneutique*. Paris : PUF.
- Guzman, P. (Réalisateur). (1975-1977). *La Bataille du Chili*. [Film]. Paris : Éditions Montparnasse.
- Guzman, P. (Réalisateur). (1997). *Mémoire obstinée*. [Film]. Paris : Éditions Montparnasse.
- Guzman, P. (Réalisateur). (2001). *Le Cas Pinochet*. [Film]. Paris : Éditions Montparnasse.



- Guzman, P. (Réalisateur). (2004). *Salvador Allende*. [Film]. Paris : Éditions Montparnasse.
- Halbwaks, M. (1997). *La Mémoire collective*. Paris : Albin Michel.
- Harper, D. (1994). One the authority of the image. Visual methods at the crossroads. Dans N. Denzin et S. Lincoln (Dir.), *Handbook of qualitative research* (p. 403-412). Londres, New York: Sage Publication.
- Heidegger, M. (1986). *Être et temps*. Paris : Gallimard.
- Huret, M. (1984). *Ciné Actualités. Histoire de la presse filmée 1895-1980*. Paris : Henri Veyrier.
- Jozsef, E. (2002, 23 juillet). Gênes, un an après, la police sur la sellette. Le gouvernement italien cherche à minimiser ses violences. *Libération*.
- Kant, E. (2001). *Critique de la Raison pure*. Paris : PUF.
- Karmazinsky, N. (Réalisateur). (1932). *Comment vis-tu camarade mineur ?* [Film] Paris : Arte Vidéo.
- Lancioni, J. (1996). The rhetoric of the frame revisioning archival photographs in The Civil War. *Western Journal of Communication* (4). 397-414.
- Lemahieu, T. (2002). Deux ou trois choses que j'ai apprises de Gênes. *L'Humanité*. [http://www.humanite.fr/2002-11-01\\_Tribune-libre\\_-Deux-ou-trois-choses-que-j-ai-apprises-de-Genes](http://www.humanite.fr/2002-11-01_Tribune-libre_-Deux-ou-trois-choses-que-j-ai-apprises-de-Genes) consulté le 21 février 2010.
- Levi. P. (1987). *Si c'est un homme*. Paris : Julliard.
- Levinas, E. (1988). *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. Dordrecht (Pays Bas) : Kluwer Academic Publishers.
- Lindgaard, J. (2001, 6 novembre). Après Gênes, la lutte créative des antimondialistes ». *Les Inrockuptibles*.
- Löwy, M. (2003). Salvador Allende. L'autre 11 septembre. *Le Monde diplomatique*.
- Lumière, A et Lumière L. (Réalisateurs) (1895). *L'Arrivée du train en gare de la Ciotat*. [Film]. Lyon.
- Lukàcs, G. (1981). *Philosophie de l'art*. Paris : Klincksieck.
- Lyotard, J-F. (1982). Réponse à la question qu'est-ce que le Postmoderne ? *Critique* (419).
- Lyotard, J-F. (1984). *Le Différend*. Paris : Editions de Minuit.

- Lyotard, J-F. (1988), *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris : éditions Galilée.
- Lyotard, J-F. (2005). *La Condition Postmoderne*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Marcus, G. et M. Fischer (1986). *Anthropology as cultural critique*, Chicago: University of Chicago Press.
- Marcus, G.E. Saka, E. (2006). *Assemblage. Theory Culture Society* (23). Londres, New York: Sage Publication.
- Marker, C. (Réalisateur). (1962). *La Jetée*. [Film] Paris : Arte Vidéo.
- Marker, C. (Réalisateur). (1977). *Le Fond de l'air est rouge*. [Film] Paris : Arte Vidéo.
- Marker, C. (Réalisateur). (1983). *Sans soleil*. [Film] Paris : Arte Vidéo.
- Marker, C. (Réalisateur). (1993). *Le Tombeau d'Alexandre*. [Film] Paris : Arte Vidéo.
- Marker, C. (Réalisateur). (1996). *Level five*. [Film] France.
- Marx, K. et Engels, F. (1975). *Correspondance. Tome V. Juillet 1857- Décembre 1859*. Paris : Éditions Sociales.
- Marx, K. (1982 a.). Ad Feuerbach. *Philosophie* (p.232-236).Paris : Gallimard.
- Marx, K. (1982 b.). Critique de la critique critique. La Sainte Famille. *Philosophie* (241-289). Paris : Gallimard.
- Matisse, H. (1972). Notes d'un peintre. *Écrits et propos sur l'art* (39-77). Paris : Hermann.
- Medvedkine, A.I. (Réalisateur). (1934). *Le Bonheur*. [Film] Paris : Arte Vidéo.
- Medvedkine, A.I. (Réalisateur). (1938). *Une nouvelle Moscou*. [Film].
- Merleau-Ponty, M. (1964 a.). *L'œil et l'esprit*. Paris : nrf, Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964 b.). *Le Visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, Nrf.
- Michaud, P-A. (1998). *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris : Macula.
- Miller, G. (1998). Building bridges: The possibility of analytic dialogue between ethnography, conversation analysis and Foucault. Dans D. Silverman (Dir.), *Qualitative research: theory, method and practice* (pp.35-53). Thousand Oaks : Sage.
- Mitchell, W.J.T. (2009). *Iconologie, image, texte, idéologie*. Paris : Les Prairies ordinaires.

- Mitchell, W.J.T. et Rancière, J. (2009). Que veulent les images? Interview croisée par Patrice Blouin, Maxime Boidy et Stéphane Roth. *Artpress* (362). 33-41.
- Nietzsche, F. (1964). *La Naissance de la tragédie*. Paris : Denoël.
- Niney, F. (2009). *Le Documentaire et ses faux-semblants*. Clamecy (France) : Klincksieck.
- Nora, P. (1997). *Les Lieux de mémoire*. Paris : Gallimard.
- Oikarinen-Jabai, H. (2003). Performative research : embodied listening to the self/other. *Qualitative inquiry*, 9. Londres, New York: Sage Publication.
- Pasolini, P.P. (1977). *L'Expérience hérétique*. traduit de l'italien par A. Rocchi Pulberg. Paris : Payot.
- Platon (1966). *La République*. Paris : Garnier-Flammarion.
- Plummer, C., Fortin, S. et Buck, R. (2008). Boost. *Le Bulletin Feldenkrais France* (60). 17-26.
- Pourtois, J.P. et Desmet, H. (1988). *Epistémologie et instrumentation en sciences humaines*. Bruxelles : Pierre Mardaga.
- Pourvali, B. (2003). *Chris Marker*. Paris : Les Petits cahiers.
- Prasad, P. (2005). *Crafting qualitative research. Working in the Postpositivist tradition*. Armonk et London : ME. Sharpe.
- Proust, M. (1992). *À la recherche du temps perdu. Le Temps retrouvé*. Paris : Gallimard.
- Proust, M. (2001). *Jean Santeuil*. Paris : Gallimard.
- Rajchman, J. (2004). L'art de voir Foucault. *Trafic* (52). Paris : POL.
- Ramazanoglu, C. et Holland, J. (2005). *Feminist methodology. Challenges and choices*. Londres, Thousand Oaks, New Delhi : Londres, New York: Sage Publication.
- Ramonet, I. (2002). *Propagandes silencieuses, masses, télévision, cinéma*. Paris : Gallimard, Folio actuel.
- Rancière, J. (1999). La Fiction de mémoire. À propos du *Tombeau d'Alexandre*. *Trafic* (29), 36-47.
- Rancière, J. (2000). *Le Partage du sensible*. Paris : La Fabrique.

- Rancière, J. (2001). *La Fable cinématographique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Rancière, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée.
- Rancière, J. (2008). *Le Spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.
- Resnais, A. (1955). *Nuit et brouillard*. [Film]. Paris : Argos Films.
- Reyes, M. N. (2002). Un Chili plus mal en point qu'il n'y paraît. *Le Monde diplomatique*.  
Article consulté en ligne le 27 mars 2010 :  
[http://www.monde-diplomatique.fr/2002/11/REYES\\_MORALES/17053](http://www.monde-diplomatique.fr/2002/11/REYES_MORALES/17053)
- Richardson, L. (1990). *Writing strategies. Reaching diverse audiences*. Newbury Park, Londres et New Delhi : Londres, New York: Sage Publication.
- Richardson, L. (1997). *Fields of play: constructing an academic life*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Richardson, L. et Lockridge, E. (1998). Fictions and ethnography: a conversation. *Qualitative inquiry*, 4, 328-336.
- Richardson, L. (2000). New writing practices in qualitative research. *Social sciences journal*, 17 (1), 5-19.
- Richardson, L. et Adams St. Pierre, E. (2005). Writing : a method of inquiry. Dans N. Denzin et S. Lincoln (Dir.), *Handbook of qualitative research* (p. 959-978). Londres, New York: Sage Publication.
- Ricoeur, P. (1983). *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*. Paris : éditions du Seuil.
- Ricoeur, P. (1984). *Temps et récit. La Configuration dans le récit de fiction*. Paris : éditions du Seuil.
- Ricoeur, P. (1985). *Temps et récit. Le Temps raconté*. Paris : éditions du Seuil.
- Rosset, C. (2004). *Le Réel : traité de l'idiotie*. Paris : Éditions de minuit.
- St Pierre, E.A. (2000). The Call for intelligibility in postmodern educational research. *Educational researcher* (29). Londres, New York: Sage Publication.
- St Pierre, E.A. (2002). Comment : Science rejects Postmodernism. *Educational researcher* (31). Londres, New York: Sage Publication.
- Saarnivaara, M. (2003). Art as inquiry, the autopsy of an [art] experience. *Qualitative inquiry* (9). Londres, New York: Sage Publication.

- Samaran, C. (1961). *L'Histoire et ses méthodes*. Paris : Gallimard, L'Encyclopédie de la Pléiade.
- Saresma, T (2003). Art as a way to life: bereavement and the healing power of arts and writing. *Qualitative inquiry* (9). Londres, New York: Sage Publication.
- Sauvé, L. (2005). Repères pour la recherche en éducation relative à l'environnement. Dans L. Sauvé, I. Orellana, I. et E. Van Steenberghe (Dir.), *Éducation et environnement – Un croisement des savoirs*. Montréal. Acfas 140, p.27-49.
- Schaeffer, J-M. (1999). *Pourquoi la fiction?* Paris : Éditions du Seuil.
- Schiller, F. (1992). *Lettres sur l'éducation esthétiques de l'homme*. Paris : Aubier.
- von Schlegel, F. (2003). *Descriptions de tableaux*. Paris : École Nationale Supérieure des Beaux Arts.
- Sclater, S. D. (2003). The Arts and narrative research- art as inquiry: an epilogue. *Qualitative inquiry* (9). Londres, New York: Sage Publication.
- Solanas, F. (Réalisateur). (2003). *Mémoire d'un saccage*. [Film].
- Solanas, F. (Réalisateur). (2006). *La Dignité du peuple*. [Film].
- Sontag, S. (2002). *Devant la douleur des autres*. Paris : Christian Bourgeois.
- Sparkes, A.C. Smith, B. (2008). Contrasting perspectives on narrating selves and identities: an invitation to dialogue. *Qualitative research* (8). Londres, New York: Sage Publication.
- Stiegler, B. (1996). *La Technique et le temps. La Désorientation*. Paris : Galilée.
- Stiegler, B. (2001). *La Technique et le temps. Le Temps du cinéma et la question du mal-être*. Paris : Galilée.
- Trésor de la langue française. (2008 a). Discours. Dans *Centre national de ressources textuelles et lexicales*. Consulté le 10 décembre 2008 à l'adresse <http://www.cnrtl.fr/definition/discours>.
- Trésor de la langue française. (2008 b). Enseignement. Dans *Centre national de ressources textuelles et lexicales*. Consulté le 20 août 2008 à l'adresse <http://www.cnrtl.fr/definition/enseignement>.
- Trésor de la langue française. (2008 c). Représentation. Dans *Centre national de ressources textuelles et lexicales*. Consulté le 5 mars 2008 à l'adresse <http://www.cnrtl.fr/definition/representation>.

Trésor de la langue française. (2008 d). Témoignage. Dans *Centre national de ressources textuelles et lexicales*. Consulté le 20 août 2008 à l'adresse <http://www.cnrtl.fr/definition/témoignage>.

Trésor de la langue française. (2008 e). Tomber. Dans *Centre national de ressources textuelles et lexicales*. Consulté le 5 juin 2008 à l'adresse <http://www.cnrtl.fr/definition/tomber>.

Valéry, P. (2009). *Les Cahiers*. Paris : Gallimard.

Vanasse, C. (2008). *Éducation somatique, les troubles alimentaires, une autoethnographie*. Mémoire de maîtrise inédit. Université du Québec à Montréal.

Van Maanen, J. (1988). *Tales of the Field. On writing Ethnography*. Chicago et Londres: The University of Chicago Press.

Vigo, J. (Réalisateur). (1930). *À propos de Nice*. [Film] Paris: Gaumont DVD.

Vertov, D. (Réalisateur). (1929). *L'Homme à la caméra*. [Film]. Russie.

Yates, F. A. (1975). *L'Art de la mémoire*. Paris : Gallimard.

Young, G. (1988). Documentary and fiction, distortion and belief. *Senri ethnological studies* (24). 7-30.

Warburg, A. (1990). *Essais florentins*. Paris : Klincksieck.

Wolf, M. (1992). *A thrice-told tale*. Stanford, Californie: Stanford University Press.

## APPENDICES

**APPENDICES****DOCUMENTS**

<b>Appendice A. Entretien avec Patricio Guzman</b>	p.264
<b>Appendice B. Entretien avec Éric Jozsef</b>	p.270
<b>Appendice C. Discours de victoire d'Obama</b>	p.275
<b>Appendice D. Article rédigé avec Sylvie Fortin : Soutenance pour une posture méthodologique postmoderne. Une fiction en quatre actes</b>	p.280



## APPENDICE A

### ENTRETIEN AVEC PATRICIO GUZMAN

Entretien avec Patricio Guzman réalisé par Émilie Houssa, le 30 mars 2005, à Paris par prise de notes, durée de l'entretien: 1h15, texte relu et approuvé par Patricio Guzman. Dans la recherche d'une poétique de l'image, nous avons relevé chez Patricio Guzman deux types d'images : l'image-archive qui constitue une histoire oubliée et, surtout dans l'étude de *Salvador Allende*, l'image-visage qui trace un homme effacé.

#### L'image-archive

**Émilie Houssa (EH):** A travers tous vos films, l'image fait trace, elle monte, organise, rend visible le passé. Mais comment faire voir l'histoire et à quel titre l'image peut-elle la représenter ? Qu'est-ce qui fait, pour vous, que l'image se constitue archive ? Comment la monter et la montrer ?

**Patricio Guzman (PG):** Le montage d'archives est un travail difficile, délicat et fragile. Car il reconstitue des choses et des êtres fixés dans un temps et un espace déterminés et dépassés. C'est d'autant plus difficile lorsque j'utilise mes propres images d'archives. Je connais l'origine de ces images, je n'arrive pas à me détacher du moment filmé. Mais si les images proviennent d'autres réalisateurs, je les regarde autrement, je peux voir en l'image un aspect plus général. Par exemple, pour des images de grève dans l'absolu, il y a une lutte, une revendication, des actions politiques et sociales. Mais cet absolu on ne peut le sentir comme tel que par les images des autres. Nos propres images de grève représentent cette grève, ces gens. Finalement avec les images d'autres réalisateurs, on a plus de liberté

car on peut jouer avec le signifiant. Le cameraman se trouve toujours dans la nécessité de s'imaginer que les personnes filmées revivent ou reviennent pour voir, et rappeler le moment filmé. Le meilleur film, c'est alors celui qui interroge sans cesse sur l'image qui se trouve derrière l'image montrée.

**EH :** Dans votre travail, l'image se fait histoire par nécessité, c'est l'image interdite, l'image oubliée, l'image refoulée. Quelles sont les parts de passé et de présent que porte l'image en elle ? Sur quel fond d'images êtes-vous parti pour *Salvador Allende* ?

**PG :** Les images concernant Allende sont peu nombreuses. Elles proviennent surtout des journaux télévisés qui présentent souvent une image sans texte. Par exemple, il y a beaucoup d'images des discours d'Allende qui sont des images muettes, des luttes contre les policiers ou des chants révolutionnaires qui restent des illustrations, elles ne permettent pas de voir l'objet présenté. En ce sens là, les images de la Moneda en flamme le 11 septembre 1973, filmées par Heynovski et Schumann, des opérateurs de la RDA, dépassent l'illustration pour faire voir la démocratie qui brûle. L'image est forte, elle dépasse le simple vu pour montrer. Et ce qui est montré c'est quelque chose de très concret : c'est un bâtiment en flammes. Le travelling est lent, l'image semble arrêtée sur les flammes en mouvement c'est la démocratie qu'on voit se consumer. Les mots ici n'ont pas de raison d'être, c'est l'objet qui construit le discours.

Aujourd'hui, à la télévision les commentaires cachent. Montrer c'est en quelque sorte dévoiler une chose à nu. Sans cela les images s'alignent, encordées par la voix du commentateur. Pour moi l'information se forme par silence, par ellipse.

**EH :** Dans un regard historique qu'est-ce qu'une image « solide » qui peut combler un noir historique ?

**PG :** Les images n'ont rien à voir avec les illustrations. Souvent on se cantonne aux illustrations. L'illustration est enfermée dans son époque, son espace. Elle n'a aucune valeur réflexive et universelle. Elle appuie et reflète ce que disent des mots. Les images, les vraies images pour moi, sont sans comparaison dans leur construction même. Dans *Le Cas Pinochet* j'interviewe une femme. Elle est assise durant tout son discours mais dans

chacun de ses gestes l'image est vraie. Ces images là restent toute la vie, elles ne sont pas altérées par le temps. Elles dépassent le reflet de la parole énoncée pour présenter un être.

**EH :** L'image dans votre oeuvre semble constituer une démarche. Mais où s'inscrit cette démarche ? Comment faire le pont entre une démarche personnelle et une nécessité nationale ? Quel est le contexte de vos images ? C'est-à-dire comment réfléchir vos images à la formation comme à la réception ? A qui adressez vous vos films ? Est-ce la même démarche, les mêmes images pour vous adresser à l'ensemble de la communauté internationale et pour vous adresser au Chili ?

**PG :** J'ai travaillé pour un public sans nationalité, en fait je n'ai pas travaillé pour un public mais pour construire une approche personnelle. Le personnage d'Allende est universel. J'ai pu constater les mêmes réactions à Toronto qu'à Santiago. En revanche, j'ai voulu montrer une sensation unilatérale des États Unis. Je pense que le temps est circulaire, qu'il tourne. Le présent se trouve toujours proche d'un moment du passé. Au Chili aujourd'hui, nous nous trouvons dans la situation d'une mystérieuse montée économique. Mais cette montée ne profite qu'aux riches et aux classes moyennes, la population pauvre du Chili s'appauvrit. Notre pays est devenu un pays abyssal. Cette image était avant liée au Venezuela. Le Chili se trouve être le terrain de la plus puissante expérience néo-libérale. Cette expérience a été possible parce que le peuple chilien est organisé, que la scolarisation chilienne est très développée et que le pays dispose de bases institutionnelles stables. Aujourd'hui au Chili, il n'y a plus rien de public, les contrats de travail sont immoraux et la mobilité sociale est quasiment nulle.

**EH :** Aujourd'hui, quelle est la place de vos films dans la société chilienne ?

**PG :** Je suis connu dans le milieu intellectuel parce que j'organise tous les ans un festival de documentaires à Santiago. Mais la presse ne relaye rien. J'ai donc décidé de diffuser, en parallèle du réseau traditionnel, par le biais de copies DVD dans les quartiers populaires. Mon objectif est d'arriver à la masse pour savoir ce qu'elle pense de mes films.

**EH :** Comment filmer quand on est conscient de capter les images d'une époque qui va disparaître ? Est-ce que montrer contre l'oubli constitue pour vous une forme de contre-

information ? Peut-il y avoir contre-information lorsque l'information même est oubliée, dépassée ?

**PG :** Nous n'avons jamais eu pleinement conscience de filmer une époque en disparition. Nous étions soutenu par l'espoir que ce n'étaient que des crises passagères. Cet espoir nous a permis de continuer jusqu'au bout. J'ai toujours eu l'espoir qu'il y avait quelque chose qui se sauverait, comme quand une maison brûle et qu'on veut croire retrouver les lettres de son père, comme quand un père cherche son fils après un attentat.. La situation empirait jour après jour, nous avions tous peur, mais nous le faisions par obligation, parce que renoncer c'était dire que tout était terminé.

Aujourd'hui le Chili oublie son histoire, il faut être là pour la dire. Quand il n'y pas de point de référence, la mémoire est impossible. J'ai rencontré un spéléologue qui est resté quatre mois sous terre à 350 mètres dans une caverne isolée. Le noir était total, il pouvait rêver avec les yeux ouverts. Il n'y avait pas un bruit, rien pour se repérer dans l'espace et dans le temps. Sans aucune référence il a commencé par confondre le jour et la nuit, les heures de repas et de sommeil. Et finalement il a perdu la mémoire. Ces souvenirs lointains étaient toujours présents mais le temps qu'il a passé dans la grotte constitue une boule d'intemporalité. Sans repère, il n'y pas de mémoire possible. Si à Paris disparaissaient tous les monuments, les livres, les allusions à une époque historique, même si c'est la révolution, les gens oublieraient peu à peu l'existence de cette période, sans trace, c'est comme si elle n'avait jamais existé.

### **L'image-visage**

**EH :** *Salvador Allende* résonne, pour moi, comme un film tombeau. Est-ce le tombeau d'Allende ou est-ce le tombeau du Chili de l'Union Populaire ? Comment montrer Allende sans le monter en symbole ? Et pourquoi le montrer aujourd'hui ?

**PG :** Parler de Salvador Allende c'est ouvrir la porte au dossier sur la dictature et le néo-libéralisme. Je pense qu'il est nécessaire de rétablir une mémoire nationale autour d'Allende qui a inventé un chemin pacifique pour mettre en place une révolution sociale. Mais la première urgence a été pour moi la défense des droits de l'homme en dénonçant la

torture. La nécessité était alors de rétablir un État de droit avant de rétablir une mémoire nationale.

**EH :** Montrer le visage d'Allende c'est prendre le temps d'expliquer son idéal politique et sa réalisation pratique. Comment fait-on alors pour ne pas réduire ce visage à une icône ? Comment dépasser le plat du personnage-figure d'un socialisme possible et empêché ? Comment fait-on pour éviter la cristallisation autour d'une image et montrer l'existence ?

**PG :** C'est difficile de travailler sur une personne morte. Il faut se référer aux experts, c'est ennuyeux et on ne voit pas la personne. Le problème pour Allende ça a été l'utilisation d'archives. Je voulais faire vivre les archives et les gens autour de lui. La clé pour parler d'Allende se fut, pour moi, l'amour qu'avait le peuple à son égard. C'est un peuple en amour que j'ai voulu montrer et les concepts mêmes d'Allende. Allende a incarné l'unification du rêve et de la politique. Sa volonté était de tout changer. Aujourd'hui, on a peur de l'utopie, on a peur de quitter la réalité, le gouvernement, l'administration. Or le programme d'Allende se fondait sur le contraire : c'était ouvrir la porte au rêve, à l'espoir, à la construction utopique d'une nouvelle société. Toutes ces idées, ces envies sont en conflit devant la table de montage. Pour moi le cinéma se fait d'action et d'émotion et non de parole scientifique. C'est une parole multiple. En ce sens la séquence la plus importante, pour moi, dans *Salvador Allende* c'est celle du train de la victoire. L'image bouge, vibre autour d'un mouvement qui va vers l'avant, qui semble faire envoler le train qui mène Allende dans tout le Chili.

**EH :** Dans votre démarche, il semble nécessaire d'inscrire Salvador Allende dans la réalité d'un Chili passé et présent. Mais est-ce que montrer les lieux, les mots, les actes d'un homme oublié c'est prouver son existence ? Comment fait-on pour inscrire l'image dans l'existence ?

**PG :** J'ai voulu montrer des lieux : un mur, une maison. Mon film se construit comme un voyage autour des objets : les lunettes, la plume, la montre. Ce voyage donne une perception sensible de ce qu'a été cet homme. Certaines personnes pensent que le documentaire pur doit se composer d'objets inanimés, parce qu'ils montrent mieux que toutes autres choses. Mais je pars aussi des émotions. Chaque émotion est pour moi une

source d'analyse. C'est la dimension douce et profonde d'une réalité. Le film documentaire se construit pour moi comme un voyage, comme une découverte. Dans cette idée l'image la plus parlante de *Salvador Allende* c'est l'album photographique rongé par l'eau. L'objet même c'est tout le voyage, toute la lutte de Salvador Allende. Ce qui a été rongé par l'eau n'existe pas. C'est mieux que de l'information, c'est une démonstration, l'image ici parle d'elle-même. Et comme l'album, l'image d'Allende est éparpillée, c'est à chacun de la reconstruire peu à peu.

**EH :** Dans la volonté de ne pas créer une image fausse où situer la caméra ? Quelle image montrer du caché, de l'oubli ? Comment montrer une figure niée comme Allende ?

**PG :** Je ne peux assumer cette question, la travailler que dans la préparation. Durant le tournage j'oublie tout. La bonne distance face à une personne qu'on filme n'est jamais déterminée dans l'absolu. Quand je suis rentré au Chili après des années d'exil on m'a montré le Chili comme à un étranger. Cette vision m'a beaucoup servi car elle me donnait de la distance avec les êtres et les choses que je filmais. Mais quand je filme des personnes qui me sont proches et qui ont été proches de moi durant la période dont je parle, je tombe dans l'émotion, je revis nos souvenirs. Le reste, ce qui fait qu'un instant devient magique au cinéma est pour moi un mystère. Pour moi le cinéma permet d'expérimenter, de provoquer pour amener à une réflexion.

## APPENDICE B

### ENTRETIEN AVEC ÉRIC JOZSEF

Entretien téléphonique avec Éric Jozsef, réalisé à Paris par Émilie Houssa, le 8 mars 2006, durée de l'entretien : 45 minutes, prise de note.

Éric Jozsef est correspondant à Rome pour *Libération*, il écrit également pour *Le Temps* et collabore ponctuellement à *La Repubblica*. Il est l'auteur d'un ouvrage intitulé : *Main basse sur l'Italie, la résistible ascension de Silvio Berlusconi* paru en 2003 aux éditions Grasset et coréalisateur d'un documentaire sur le G8 de Gênes avec Alexis Mital : *Gêne(s)ration* produit par ARTE.

#### Voir et exprimer, comment utiliser une masse de matériel ?

À partir de quel matériel avez-vous travaillé ?

Plus généralement, dans vos articles vous citez régulièrement des phrases des acteurs de l'événement, quelle place accordez-vous aux témoignages au sein de votre réflexion ?

**Éric Jozsef :** Le principal matériel de travail pour les articles sur le G8 de Gênes fut le terrain. Mais deux terrains se juxtaposent et se confrontent ici, d'une part celui du G8 officiel que couvrait, un collègue, Vittorio de Filipis, et d'autre part celui du contre-G8 des manifestants dont j'avais la charge. Pour ce type de dossier, ces articles s'inscrivent comme purs reportages puisque nous les élaborons en racontant ce que nous avons vu.

Nous sommes arrivés mardi ou mercredi (les 17 ou 18 juillet 2001) et nous sommes restés jusqu'à la perquisition de l'école Diaz (samedi 21 au soir, j'y suis arrivé après que les policiers l'aient encerclée, on voyait sortir des militants blessés sur des civières. J'ai pu, plus

tard dans la soirée pénétrer à l'intérieur de l'école avec Vittorio Agnoletto). Le jeudi, a lieu la manifestation pour le droit des immigrés, je fais un reportage sur les *Tute bianche*. Vendredi 20 juillet est organisée une journée d'action non violente contre la zone-rouge, je suis le cortège Carlini et passe place Alimonda 20 minutes avant la mort de Carlo, l'atmosphère était déjà très tendue. Or rien de ces violences ne paraissait dans l'enclos du G8 officiel. Il y avait un profond décalage entre ce qui se passait hors de la zone rouge et les discussions qui se déroulaient à l'intérieure de la zone. À 17 heures, heure approximative de la mort de Carlo Giuliani, j'étais retourné au centre de presse pour écrire mon article. Ce que je rapporte de la mort de Carlo est donc à une pure reconstitution. Ce sont les dires de mes collègues. Il faut savoir qu'une grande confusion a suivi ce coup de feu, la rumeur a couru qu'il y avait deux morts dont une militante espagnole. Il s'est passé un long moment avant que l'identification de Carlo Giuliani soit faite. Face à cette confusion et à cette violence, il est difficile d'élaborer une analyse immédiate. Et pourtant cette analyse est nécessaire. Il faut recontextualiser l'événement pour le comprendre et rendre compte de son impact. Et la mort de Carlo Giuliani constitue le résultat, quasi attendu, d'une situation explosive.

À mon arrivée, j'avais rencontré un jeune irlandais qui m'avait dit explicitement que des affrontements étaient prévus. Tout le monde le savait. Par exemple, vendredi 20 juillet, Luca Casarini, à la tête du cortège Carlini, reçoit un coup de téléphone qui lui annonce qu'il y a eu le matin de très violents affrontements entre les Black Blocs et la police sur le parcours du cortège. Casarini sait que cette situation va mener à des violences mais sa réponse est définitive « nous ne pouvons pas renoncer ».

À partir du moment où ce type d'événement a lieu, il est clair que l'équilibre des reportages entre les deux G8 de Gênes (l'officiel et les manifestations) n'a plus lieu d'être. Et dans cette situation, le témoignage devient une source essentielle. Mais face à cette violence, la démarche documentaire commence par analyser les manques. Or ici les éléments manquants ce sont, entre autre, les témoignages des policiers. La responsabilité de la mort de Carlo Giuliani est multiple et diffuse, pour la comprendre il faut mettre en place une analyse qui se fonde sur la nuance. Or cette nuance semble presque impossible à fournir au quotidien lorsque l'on baigne dans un climat de violence et d'indignation. Pour comprendre et faire comprendre la mort de Carlo Giuliani, le recul devient une nécessité.



## **Clarifier : monter un dossier**

### **A) De l'inter-national**

Étant correspondant de *Libération* à Rome pensez-vous qu'il ait eu une différence de traitement de la mort de Carlo Giuliani comme événement national et comme événement étranger?

**Éric Jozsef :** Contrairement à la télévision, il existe toujours une pluralité dans la presse écrite italienne, tout simplement parce que Silvio Berlusconi sait pertinemment que son électorat ne se situe pas majoritairement dans les lecteurs de journaux. Mais il est vrai que dans le traitement qui a été fait du G8 dans la presse italienne repose sur une idée confuse et générale reprise dans l'ensemble des journaux. L'idée générale ici c'est transformation du G8 en affaire de politique intérieure. C'est le premier teste de Berlusconi depuis son arrivée au pouvoir en mai 2001. Gianfranco Fini, vice-premier ministre de l'époque, donne son soutien total aux policiers qui ont reçu carte blanche. On se retrouve ainsi face à l'expression d'un régime autoritaire et face à des actions policières couvertes par ce régime autoritaire. Les journaux italiens reprennent avant tout cette dichotomie. Ils perdent l'aspect international en ne s'attachant qu'à la situation particulière de l'Italie (présente depuis mai 2001) sans prendre en compte le fait les causes et les conséquences de cette situation particulière qui s'insère et aggrave un problème international déjà présent avant Gênes (on le perçoit notamment lors des précédents G8).

Ce traitement est particulièrement perceptible dans la perquisition de l'école Diaz, qui n'était plus un problème mondialisation/alter mondialisation, mais qui est devenu une affaire italo-italienne. Pour l'ensemble des media italiens, le G8 de Gênes de 2001 s'est transformé en laboratoire de questionnement sur Berlusconi et sa politique.

### **B) L'image-événement**

Comment définir la place et la forme de l'image dans le traitement de la mort de Carlo Giuliani comme événement ?

**Éric Jozsef :** Avant tout, et face n'importe quel événement, il me semble nécessaire de clarifier. Cela constitue le premier travail d'un journaliste. Je n'ai pas écrit mon article du 20 juillet par rapport aux photos, même celles de l'agence Reuters que je n'ai vu que bien plus tard dans la soirée. Maintenant il est clair que le G8 de Gênes marque une étape dans le traitement visuel d'un événement, c'est, il me semble, le premier événement capté par tous les acteurs et repris par tous le monde. Une télévision génoise a même été jusqu'à poser des caméra dans pleins d'appartements qui se situés sur le parcours de manifestants. En échange ils offraient la caméra aux habitants de l'appartement. On peut ainsi reconstituer les manifestations minute par minute. En accumulant tous les documents existants, on peut suivre toute la journée de Carlo Giuliani.

Le problème c'est que cette masse d'images n'apporte pas plus d'information, cela pour deux raisons. D'une part, parce que l'information ne repose pas sur la quantité mais sur un choix et une mise en forme. Et d'autre part, à cause de la censure exercée par les policiers mais aussi par les manifestants eux-mêmes, les militants s'autocensure pour éviter de donner une image dévalorisante de leur mouvement ou pour ne pas dénoncer d'autres militants. Indymedia évite certaines images, même en voulant contrer l'imagerie officielle, les alter mondialistes ne peuvent pas tout publier.

### **Poser la complexité : suivre un événement**

Peut-on parler d'une transformation consciente et assumée d'une actualité devenue événement devenu symbole ? Comment et pourquoi rendre compte de cette transformation ?

**Éric Jozsef :** La mort de Carlo Giuliani érigée en symbole constitue un choix, c'est, en quelque sorte, un acte de réappropriation de la part des alter mondialistes. Ici, l'acte même de réappropriation se fait symbolè. En désignant Carlo Giuliani comme un martyr, les militants ouvrent une polémique contre la presse italienne. Comment alors définir la démarche documentaire face à cela ?

Pour moi, *Carlo Giuliani ragazzo* ne répond pas à ce problème parce que ce film ne rend pas la complexité de l'événement, il ne met rien en doute. Il est certain que Carlo a été assassiné, mais ce n'est pas possible, dans une démarche documentaire journalistique de rejeter la faute uniquement sur les policiers. Or Haidi Giuliani, partageant pleinement les idées des *Tute bianche* ne remet jamais en question leur attitude. Les policiers étaient face à 10 000 personnes, ils étaient peu formés et se pensaient couverts par les déclarations du préfet de police ou de Fini. Je pense que la démarche documentaire nécessite deux temps : celui de l'émotion ou l'on raconte et celui de l'analyse qui vient nuancer l'émotion. *Carlo Giuliani ragazzo*, c'est, pour moi, un très beau film mais un mauvais documentaire, parce qu'il se pose en tragédie grecque qui montre l'indignation face à la violence. Finalement Francesca Comencini reprend le traitement de la presse italienne qui est avant tout choquée.

Dans le film que j'ai coréalisé avec Alexis Mital, notre démarche a été de partir du mouvement d'une génération. ARTE et *Libération* avaient décidé de revenir sur les événements un an après pour comprendre la génération qui était et qui s'est jouée à Gênes. Expliquer, par exemple les *Tute bianche* qui s'organisent contre le terrorisme des années soixante-dix. Analyser l'ensemble de ces mouvements des Black Blocs aux *Tute bianche* et à côté, en parallèle, en filigrane Carlo Giuliani.

## APPENDICE C

### DISCOURS DE VICTOIRE D'OBAMA

#### Discours original

Discours de Barak Obama le 4 novembre 2008 à Chicago.

Texte sur le site :

<http://www.telegraph.co.uk/news/newstopics/uselection2008/barackobama/3383581/Barack-Obamas-victory-speech-Full-text.html>, consulté le 28 février 2010.

“If there is anyone out there who still doubts that America is a place where all things are possible; who still wonders if the dream of our founders is alive in our time; who still questions the power of our democracy, tonight is your answer.

It's the answer told by lines that stretched around schools and churches in numbers this nation has never seen; by people who waited three hours and four hours, many for the very first time in their lives, because they believed that this time must be different; that their voice could be that difference.

It's the answer spoken by young and old, rich and poor, Democrat and Republican, black, white, Latino, Asian, Native American, gay, straight, disabled and not disabled - Americans who sent a message to the world that we have never been a collection of Red States and Blue States: we are, and always will be, the United States of America.

It's the answer that led those who have been told for so long by so many to be cynical, and fearful, and doubtful of what we can achieve to put their hands on the arc of history and bend it once more toward the hope of a better day.

It's been a long time coming, but tonight, because of what we did on this day, in this election, at this defining moment, change has come to America.

I just received a very gracious call from Senator McCain. He fought long and hard in this campaign, and he's fought even longer and harder for the country he loves. He has endured sacrifices for America that most of us cannot begin to imagine, and we are better off for the service rendered by this brave and selfless leader. I congratulate him and Governor Palin for all they have achieved, and I look forward to working with them to renew this nation's promise in the months ahead.

I want to thank my partner in this journey, a man who campaigned from his heart and spoke for the men and women he grew up with on the streets of Scranton and rode with on that train home to Delaware, the Vice President-elect of the United States, Joe Biden.

I would not be standing here tonight without the unyielding support of my best friend for the last sixteen years, the rock of our family and the love of my life, our nation's next First Lady, Michelle Obama. Sasha and Malia, I love you both so much, and you have earned the new puppy that's coming with us to the White House. And while she's no longer with us, I know my grandmother is watching, along with the family that made me who I am. I miss them tonight, and know that my debt to them is beyond measure.

To my campaign manager David Plouffe, my chief strategist David Axelrod, and the best campaign team ever assembled in the history of politics - you made this happen, and I am forever grateful for what you've sacrificed to get it done.

But above all, I will never forget who this victory truly belongs to - it belongs to you.

I was never the likeliest candidate for this office. We didn't start with much money or many endorsements. Our campaign was not hatched in the halls of Washington - it began in the backyards of Des Moines and the living rooms of Concord and the front porches of Charleston.

It was built by working men and women who dug into what little savings they had to give five dollars and ten dollars and twenty dollars to this cause. It grew strength from the young people who rejected the myth of their generation's apathy; who left their homes and their families for jobs that offered little pay and less sleep; from the not-so-young people who braved the bitter cold and scorching heat to knock on the doors of perfect strangers; from the millions of Americans who volunteered, and organized, and proved that more than two centuries later, a government of the people, by the people and for the people has not perished from this Earth. This is your victory.

I know you didn't do this just to win an election and I know you didn't do it for me. You did it because you understand the enormity of the task that lies ahead. For even as we celebrate tonight, we know the challenges that tomorrow will bring are the greatest of our lifetime -

two wars, a planet in peril, the worst financial crisis in a century. Even as we stand here tonight, we know there are brave Americans waking up in the deserts of Iraq and the mountains of Afghanistan to risk their lives for us. There are mothers and fathers who will lie awake after their children fall asleep and wonder how they'll make the mortgage, or pay their doctor's bills, or save enough for college. There is new energy to harness and new jobs to be created; new schools to build and threats to meet and alliances to repair.

The road ahead will be long. Our climb will be steep. We may not get there in one year or even one term, but America - I have never been more hopeful than I am tonight that we will get there. I promise you - we as a people will get there.

There will be setbacks and false starts. There are many who won't agree with every decision or policy I make as President, and we know that government can't solve every problem. But I will always be honest with you about the challenges we face. I will listen to you, especially when we disagree. And above all, I will ask you join in the work of remaking this nation the only way it's been done in America for two-hundred and twenty-one years - block by block, brick by brick, calloused hand by calloused hand.

What began twenty-one months ago in the depths of winter must not end on this autumn night. This victory alone is not the change we seek - it is only the chance for us to make that change. And that cannot happen if we go back to the way things were. It cannot happen without you.

So let us summon a new spirit of patriotism; of service and responsibility where each of us resolves to pitch in and work harder and look after not only ourselves, but each other. Let us remember that if this financial crisis taught us anything, it's that we cannot have a thriving Wall Street while Main Street suffers - in this country, we rise or fall as one nation; as one people.

Let us resist the temptation to fall back on the same partisanship and pettiness and immaturity that has poisoned our politics for so long. Let us remember that it was a man from this state who first carried the banner of the Republican Party to the White House - a party founded on the values of self-reliance, individual liberty, and national unity. Those are values we all share, and while the Democratic Party has won a great victory tonight, we do so with a measure of humility and determination to heal the divides that have held back our progress. As Lincoln said to a nation far more divided than ours, "We are not enemies, but friends..though passion may have strained it must not break our bonds of affection." And to those Americans whose support I have yet to earn - I may not have won your vote, but I hear your voices, I need your help, and I will be your President too.

And to all those watching tonight from beyond our shores, from parliaments and palaces to those who are huddled around radios in the forgotten corners of our world - our stories are singular, but our destiny is shared, and a new dawn of American leadership is at hand. To those who would tear this world down - we will defeat you. To those who seek peace and security - we support you. And to all those who have wondered if America's beacon still burns as bright - tonight we proved once more that the true strength of our nation comes not from our the might of our arms or the scale of our wealth, but from the enduring power of our ideals: democracy, liberty, opportunity, and unyielding hope.

For that is the true genius of America - that America can change. Our union can be perfected. And what we have already achieved gives us hope for what we can and must achieve tomorrow.

This election had many firsts and many stories that will be told for generations. But one that's on my mind tonight is about a woman who cast her ballot in Atlanta. She's a lot like the millions of others who stood in line to make their voice heard in this election except for one thing - Ann Nixon Cooper is 106 years old.

She was born just a generation past slavery; a time when there were no cars on the road or planes in the sky; when someone like her couldn't vote for two reasons - because she was a woman and because of the color of her skin.

And tonight, I think about all that she's seen throughout her century in America - the heartache and the hope; the struggle and the progress; the times we were told that we can't, and the people who pressed on with that American creed: Yes we can.

At a time when women's voices were silenced and their hopes dismissed, she lived to see them stand up and speak out and reach for the ballot. Yes we can.

When there was despair in the dust bowl and depression across the land, she saw a nation conquer fear itself with a New Deal, new jobs and a new sense of common purpose. Yes we can.

When the bombs fell on our harbor and tyranny threatened the world, she was there to witness a generation rise to greatness and a democracy was saved. Yes we can.

She was there for the buses in Montgomery, the hoses in Birmingham, a bridge in Selma, and a preacher from Atlanta who told a people that "We Shall Overcome." Yes we can.

A man touched down on the moon, a wall came down in Berlin, a world was connected by our own science and imagination. And this year, in this election, she touched her finger to a screen, and cast her vote, because after 106 years in America, through the best of times and the darkest of hours, she knows how America can change. Yes we can.

America, we have come so far. We have seen so much. But there is so much more to do. So tonight, let us ask ourselves - if our children should live to see the next century; if my daughters should be so lucky to live as long as Ann Nixon Cooper, what change will they see? What progress will we have made?

This is our chance to answer that call. This is our moment. This is our time - to put our people back to work and open doors of opportunity for our kids; to restore prosperity and promote the cause of peace; to reclaim the American Dream and reaffirm that fundamental truth - that out of many, we are one; that while we breathe, we hope, and where we are met with cynicism, and doubt, and those who tell us that we can't, we will respond with that timeless creed that sums up the spirit of a people:

Yes We Can. Thank you, God bless you, and may God Bless the United States of America."



**APPENDICE D****ARTICLE RÉDIGÉ AVEC SYLVIE FORTIN : SOUTENANCE POUR UNE  
POSTURE MÉTHODOLOGIQUE POSTMODERNE. FICTION EN QUATRE  
ACTES**

N.B. « Cet article a été publié la première fois dans la revue *Éparts / liaisons études et pratiques des arts* ».

*Soutenance pour une posture méthodologique postmoderne.*

*Une fiction en quatre actes.*

**Par Sylvie Fortin et Émilie Houssa**

Le but de cet article est de proposer une compréhension épistémologique de la posture postmoderne en recherche, non pour montrer si cette posture est opératoire dans tous les cas de figure, mais plutôt pour exposer comment la pensée postmoderne peut être investie comme posture de recherche en art et quelles en sont les possibilités et limites. Notre parti pris pour mettre en place une recherche originale en pratique artistique n'exclue pas le « bricolage méthodologique » inspiré des méthodes des sciences sociales. Cet article contribue donc au débat sur les liens souhaitables, ou non, que devraient entretenir la recherche en pratiques artistiques avec la recherche en sciences sociales (Pariser, 2009). Par souci de cohérence entre la forme et le propos que nous exposons, notre argumentation pour une posture postmoderne en recherche prend la forme d'une fiction en quatre actes. Celle-ci devrait outiller le chercheur désireux de faire ses premiers pas dans une orientation

méthodologique postmoderne car, partant des traditions philosophiques qui structurent le paysage de la recherche, nous y abordons autant des questions épistémologiques que des aspects de l'ordre de la méthodologie.. L'ethnographie postmoderne ouvre la porte aux pluralismes, aux jeux de langage, à la polysémie, au refus du consensus et à diverses formes de structures narratives, plus précisément à des autoethnographies et des écritures créatives regroupées sous le terme pratiques analytiques créatives.

### Acte I

Un matin de juin. Émilie timidement frappe à la porte du bureau de Sylvie.

É- Puis-je te prendre un instant?

S- Un bref instant seulement. Je dois finir de corriger les travaux des étudiants du cours de méthodologie de recherche<sup>1</sup>.

É- Justement, je voulais te demander si tu trouves que ce serait pertinent, lors de ma soutenance la semaine prochaine, de me référer au tableau des paradigmes de recherche que tu présentes dans ton cours de méthodologie?

S- Absolument. Donne moi un instant, je vais te donner la dernière version que j'ai utilisée le mois dernier, et un court texte d'accompagnement, si je le trouve dans ce capharnaüm qu'est mon bureau.

É- Je crois que ce tableau sera vraiment utile pour ma soutenance. Comme la posture de recherche postmoderne ouvre sur de nombreuses libertés méthodologiques, je crains que lors de ma soutenance certaines personnes dans l'auditoire pensent à tort qu'aucune balise n'existe et que tout est acceptable en recherche postmoderne. J'aime bien tes tableaux synthétiques qui illustrent comment le paradigme postpositiviste se décline en trois traditions philosophiques. Ils permettent de poser précisément la différence entre, premièrement une tradition philosophique qui sous-tend différentes finalités; deuxièmement une posture méthodologique qui repose sur des questions

---

<sup>1</sup> Merci aux étudiants du Séminaire de méthodologie du programme de doctorat en études et pratiques des arts inscrits à l'hiver 2010 qui, après avoir lu une version précédente de cet article, nous ont partagé leurs commentaires. Merci également Pierre Gosselin pour sa lecture attentive.

ontologiques et épistémologiques, et des méthodes, c'est-à-dire des modes opératoires pour conduire son étude (Ramazanoglu et Holland, 2005).

S- En effet, certains membres de l'auditoire seront probablement déstabilisés par ta posture ethnographique postmoderne. Tu as choisi l'avenue la plus alternative de la recherche postpositiviste en incluant dans ta thèse différentes formes d'expression littéraire et en les défendant comme forme légitime de savoir. Mon tableau peut t'aider à expliquer ta posture mais aussi en quoi tu t'écarter des autres postures de recherche postpositiviste que sont la théorie critique ou le courant dit phénoménologique ou herméneutique.. Ah ! les voilà : tableau et texte. C'est la toute dernière version, est-ce que tu veux qu'on la regarde ensemble rapidement?

É- Moi ça m'arrange, mais tu sembles bien occupée.

S- On prend un instant, je te le lis et tu m'arrêtes si tu ne comprends pas, mais tu en connais déjà les grandes lignes.

É- Merci !

S- *« Afin d'aider le positionnement paradigmatique des chercheurs en pratique artistique qui souvent, pour répondre à la spécificité de leur question ou objectif de recherche, feront, selon l'expression de Denzin et Lincoln (2005), un « bricolage » ou « montage » méthodologique, je propose ce tableau qui présente trois traditions philosophiques (inspirée des travaux de Pathie Lather, 1971), trois postures méthodologiques (inspirées d'Alvesson et Sköldberg, 2000) et des méthodes de recherche qui peuvent, avec certaines adaptations se prêter à l'une ou l'autre des postures de recherche. Le tableau constitue en quelque sorte un guide lorsque surgit la nécessité d'emprunter des éléments venant d'horizons apparemment éloignés qui doivent néanmoins se juxtaposer avec cohérence dans les projets de saisie de la pratique artistique, qu'il s'agisse de la sienne ou de celle d'un autre artiste.*

- **Les traditions philosophiques** se rattachent à une pensée précise portée par un certain nombre de penseurs. Premièrement, il y a la pensée phénoménologique ou herméneutique qui rassemble les recherches qui ont pour but de décrire et de comprendre une situation, une dynamique d'ensemble, un fait, une expérience. On peut ici citer quelques noms qui couvrent différentes voies de ce double courant : Edmund Husserl pour l'origine de la pensée phénoménologique, Hans-Georg Gadamer et

*Martin Heidegger pour la pensée herméneutique. Deuxièmement, il y a la pensée critique, nommée plus communément les théories critiques, qui regroupe les recherches ayant pour but de produire un changement dans une situation concrète en intégrant l'action au processus de recherche. Ces théories sont généralement rattachées à l'École de Frankfort avec Theodor Adorno et Max Horkheimer comme noms principaux. Et troisièmement, il y a la pensée postmoderne qui réunit les recherches qui questionnent les fondements même de la recherche, du savoir et de la réalité, en exposant la pluralité des différents points de vue, en montrant les processus de subjectivation, en révélant les instabilités, en jouant avec la polysémie du langage, en refusant les consensus et en rendant visible les conditions d'énonciation. Les auteurs que j'ai choisi de mettre au premier plan sont Jean-François Lyotard et Michel Foucault, mais il est certain que Jacques Derrida et Gilles Deleuze tiennent également une place importante dans la constitution de cette pensée.*

*- Les postures méthodologiques de recherche sont le résultat de l'investissement de ces pensées philosophiques par la recherche. Selon Alvensson et Sköldbberg (2000), on peut ainsi parler d'une ethnographie descriptive (liée à la pensée phénoménologique-herméneutique), d'une ethnographie critique (liée aux théories critiques) et d'une ethnographie postmoderne (liée à la pensée postmoderne). Il est important de comprendre que ces postures méthodologiques de recherche sont liées aux trois grands courants philosophiques catégorisant la recherche postpositiviste mais s'en distinguent du fait qu'elles découlent d'une adaptation faite pour la recherche des grandes pensées de ces courants. C'est pourquoi un auteur peut considérer que sa recherche endosse une finalité critique ou une finalité de compréhension tout en choisissant d'adopter une posture méthodologique postmoderne pour réaliser sa recherche. Notons qu'aux postures de recherche sont assimilées des méthodologies particulières selon les questions génériques qu'elles sous-tendent.*

*Ainsi, sous la posture de l'ethnographie interprétative, lorsque la question est reliée à la compréhension de l'essence d'un phénomène, on désignera sa méthodologie de phénoménologique; si elle est reliée à la compréhension des pratiques culturelles d'un groupe de personnes, on la désignera d'ethnométhodologie et quand elle est reliée à la compréhension de la dynamique d'ensemble d'une situation, on parlera de*

*méthodologie systémique, etc. De la même façon, sous la posture de l'ethnographie critique, si la question est reliée davantage au désir de changement, au désir d'une plus grande équité ou au désir de valoriser les apports de chacun, on pourra parler de recherche participative, de recherche action ou encore de recherche féministe. De nombreuses nuances sont ici possibles.*

*Sous la posture postmoderne, il devient difficile de suggérer des catégorisations et appellations parce que méthodologies et méthodes se fusionnent pour penser un très grand nombre de manières alternatives de conduire et de mettre en forme la recherche. Ellis et Bochner (2000) énumèrent en trois pages et sur deux colonnes toutes les formes qui se rattachent à une posture postmoderne investie par la recherche. Ainsi se retrouvent côte à côte le récit autoethnographique, la fiction ethnographique, le poème, le texte dramatique, le récit encadré ou «pris en sandwich» par un argumentaire de forme traditionnelle, le récit stratifié faisant alterner le fictionnel et le théorique, le texte polyvocal, le collage de courriels, le montage de conversations, l'échange épistolaire, etc. Richardson (2000) présente également un bon survol de cette diversité tout en plaidant pour que celles-ci soient réunies sous la bannière des pratiques analytiques créatives<sup>2</sup> (PAC). Je retiens cette suggestion pour la qualité englobante et évocatrice que ce terme comporte et parce qu'il me semble représentatif du courant postmoderne, lequel pose la connaissance comme étant toujours partielle, locale et historique, et l'écriture comme un lieu d'incorporation de connaissances sensibles autant que de savoirs théoriques, d'émotion autant que de cognition. Toutefois, à partir de mes travaux, de ceux de mes étudiantes et inspirées par le chapitre d'Ellis et Bochner (2000) intitulé « Autoethnography, personal narrative, reflexivity », je distingue deux pôles que je reconnais être fort discutables : celui de la recherche auto-ethnographique et celui des écritures créatives. Quelque chose semble clair sans être jamais vraiment énoncé: certaines recherches mettent l'accent plutôt sur la démarche de la recherche proposée, quand d'autres s'attachent davantage à la forme d'écriture de celle-ci. Ainsi, parmi les pratiques analytiques créatives, des textes vont proposer une démarche, et d'autres vont investir des formes d'écriture. Ces catégories sont maniables et plusieurs des études inspirées de la pensée postmoderne*

---

<sup>2</sup> L'expression originale est *Creative Analytic Practices* (CAP).

relie évidemment les deux. Des histoires, des contes ou encore des poèmes ne se présentent pas comme des textes qui se qualifient d'autoethnographie, c'est à dire des textes qui se caractérisent par une écriture au « je » permettant l'aller-retour entre l'expérience personnelle et les dimensions culturelles afin de mettre en résonance la part intérieure et plus sensible de l'auteur (Ellis et Bochner, 2000). Il est important de comprendre que le fait de différencier la forme et la démarche ne change pas le fond. Tous ces textes visent à ce que l'auteur et le lecteur occupent une place essentielle dans la recherche.

- **Les méthodes de recherche** sont des opérations qui rendent la recherche effective. Dans la posture de l'ethnographie interprétative et de l'ethnographie critique, on distingue généralement la collecte de données, l'analyse des données et la transmission des résultats. Les méthodes de collectes de données habituelles sont les entretiens, plus ou moins structurés, les observations, plus ou moins participantes, la tenue d'un journal de bord, et la saisie de documents écrits, visuels ou sonores. À cela s'ajoute évidemment un grand nombre de moyens empiriques, tels des schémas ou des traces informatiques pour donner à voir le processus d'exploration et de compréhension du chercheur. Les techniques d'analyse peuvent également varier énormément. Selon la méthodologie retenue, on fera appel, par exemple, à une analyse par théorisation ancrée, une analyse par réduction phénoménologique, une analyse herméneutique, une modélisation systémique, etc. Enfin, le mode de transmission de la recherche repose généralement sur la constitution d'un texte communiqué par différents supports de diffusion tels qu'un article, livre, conférence ou thèse. Dans la posture de l'ethnographie postmoderne, selon Richardson (2000), les formes narratives peuvent constituer à la fois une méthode de collecte de données, d'analyse et de transmission des résultats.

Voilà, c'est à peu près tout, qu'en penses-tu?

- É- Ce texte m'inspire beaucoup! C'est limpide, ça me servira tout de suite car je m'en vais préparer la présentation Power Point de ma soutenance. Merci Sylvie, je ne te dérange pas plus longtemps.
- S- Ça me fait plaisir! Bon courage pour ta préparation.

## Acte II

Quelques jours plus tard. L'appartement de Sylvie à Montréal. Le téléphone sonne alors qu'elle est en train de cuisiner.

É- Bonjour Sylvie, c'est Émilie.

S- Bonjour Émilie, comment vas-tu?

É- Pas très fort, je suis désolée de t'appeler comme ça mais je n'arrive pas à imaginer que dans deux jours, à la même heure, je serai en train de soutenir ma thèse. Je ne suis plus sûre d'être capable de défendre l'idée d'une posture méthodologique postmoderne. Ça me paraît trop polémique, trop controversé, trop difficile à expliquer.

S- Peux-tu dire ce qui te fait peur exactement ?

É- Je ne sais pas. Je suis vraiment satisfaite des choix que j'ai faits. Dès le moment où j'ai lu des textes sur les écritures créatives, l'ethnographie postmoderne et l'autoethnographie, je me suis tout à fait reconnue. Et le sujet de ma thèse ne pouvait être mieux abordé que par une méthodologie qui s'inspire du postmodernisme, mais il me semble que les gens comprennent ce qu'ils veulent du postmodernisme. Ils ont tous une idée très définie découlant de champs tellement différents comme l'art, l'architecture, la philosophie ou les sciences sociales. Pour certains, c'est une pensée complètement dépassée ; pour d'autres, c'est une attitude intemporelle face aux œuvres ou à la société. Mais pour nous deux, c'est principalement devenu une nouvelle voie pour la recherche. On a souvent discuté de tout ça ; tu m'as donné ton tableau et je pensais que tout était clair, mais là j'ai l'impression que tout s'embrouille.

S- Émilie, dans deux jours tu vas seulement expliquer que pour toi, théoricienne de la pratique artistique, ce fut incontournable d'opter pour une posture postmoderne en recherche. Je suis persuadée que de nombreux doctorants théoriciens vont se reconnaître dans cette posture que tu as toutes les raisons de qualifier de postmoderne.

É- Mais j'ai souvent remarqué un manque d'ouverture lorsque je parle de ma méthodologie. Lorsqu'on évoque le postmodernisme, on l'associe généralement à une époque et un courant très particulier qui s'est développé en France dans les années 70 et 80. C'est pour cela que j'ai peur, après-demain en soutenance, de recevoir un

commentaire du genre « Mais vous référez au postmodernisme... n'est-ce pas un peu dépassé ? »

- S- Ça me semble attribuable à une incompréhension de la pensée postmoderne. Une grande part de la confusion qui règne sur cette posture méthodologique vient de la non différenciation entre la pensée postmoderne et ses applications dans et pour la recherche mises en place aux États-Unis dans les années 90. Ce qu'il te faut clarifier pour ta soutenance c'est non seulement ta compréhension du postmodernisme mais surtout son investissement par la recherche, et évidemment le besoin d'y recourir pour ton sujet spécifique : l'image documentaire comme forme d'art critique pour dénoncer le formatage de nos sociétés contemporaines face aux images d'information qui masquent leur « fictionalisation ».
- É- C'est vrai, il faut que je me rattache aux motivations qui soutiennent ma thèse. Je dois partir de là. Pour moi, toute représentation du monde est problématique si elle ne questionne pas la polysémie du langage.
- S- Tu peux aussi insister sur le fait que, lors de tes lectures, la nécessité t'est apparue de penser le quotidien, sa narration, sa transmission comme objet premier de recherche. Je me souviens comment la lecture du texte de Laurel Richardson et Elisabeth Adam St Pierre t'avait touchée. Elles écrivent ces revendications noir sur blanc dans leur article « Writing a method of inquiry » (2005), non ?
- É- Oui c'est vrai, et avant elles Norman Denzin et Yvonna Lincoln, dans chacune de leurs introductions du *Handbook of qualitative research* (1994, 2000, 2005), montrent l'importance de mettre en avant la place du chercheur dans l'écriture même de toute recherche. Arthur Bochner et Carolyn Ellis ne disent pas autre chose dans la plupart de leurs articles qu'ils consacrent à l'autoethnographie (2005, 2008). Et puis Mats Alvesson et Kaj Sköldbäck déclinent l'ensemble de ces idées dans leur chapitre sur l'ethnographie postmoderne (2000). Alors non, évidemment je ne suis pas toute seule. Mais après-demain, je sais qu'il n'y aura que moi face à un jury qui n'est pas forcément ouvert à ce type de proposition.
- S- Souviens-toi, il y a deux ans, à quel point tu craignais ton examen de projet. Ça s'est bien passé. Pour ta soutenance, il te faudra être aussi persuasive, sinon plus car la présence de François Constat, sur ton jury, est confirmée, et il est sceptique face aux



méthodologies postmodernes. Ceci dit, l'université est là pour offrir un lieu de réflexion sur des idées émergentes qui ne font pas forcément consensus. Et puis, tu ne seras pas seule. Crois-moi, je tenterai autant que toi de défendre ta méthodologie. Depuis trois ans, nous avons en quelque sorte fait un grand ménage des préjugés qui découlent d'applications possibles de la pensée postmoderne en recherche et cela nous permet de proposer, pour les personnes qui en ont les capacités et qui ont un sujet de thèse qui s'y prête, comme le tien, l'adoption de méthodologies pour le moins non conventionnelles.

- É- Ma thèse m'apparaît présentement tellement provocante. Je sais que je suis loin d'être la première doctorante à remettre en question l'objectivité, la neutralité, la distance et l'impartialité que traditionnellement le chercheur devait préserver mais, en adoptant une posture méthodologique postmoderne, j'affirme la place de la polysémie, de la fiction et du pluralisme dans l'écriture même de la thèse. Au doctorat en études et pratique des arts de l'UQAM, ces valeurs sont admissibles pour la production artistique de l'œuvre des créateurs mais encore polémiques pour la production discursive de la thèse, tu ne penses pas, Sylvie? Dans les cours de méthodologie, Pierre et toi disiez que l'œuvre d'art suggère une lecture divergente, c'est-à-dire qu'elle invite à plusieurs interprétations de la part du spectateur, alors que la thèse convoque une lecture convergente. D'une certaine façon, je m'inscris en porte à faux de cela avec mon dialogue imaginaire entre Adam et Ève qui regardent le téléjournal.
- S- Mais ton histoire d'Adam et Eve, et les deux autres écritures créatives qui constituent le chapitre 4 de ta thèse sont drôlement efficaces pour partager ton idée d'action documentaire qui consiste à dévoiler le processus caché de la formation des images, autrement dit à montrer le tracé autant que la trace. Tu ne peux pas mieux coller à ton sujet en adoptant une forme d'écriture qui, en soi, interroge l'apparente transparence du langage. Je t'ai déjà dit que plus un chercheur s'éloigne du réalisme et dualisme positiviste pour se rapprocher d'une ontologie et épistémologie relativiste et subjectiviste, plus il devient suspect! Je me souviens quand j'ai introduit ces idées de recherche postmoderne dans le cours de méthodologie que je donne avec Pierre, il n'arrêtait pas de me taquiner. «Quoi? un poème? un texte de fiction? comme méthode de recherche dans une thèse?» Quel plaisir on a eu! Il faut avouer que j'ai plongé dans

cette aventure, il y a quelques années, par curiosité, et j'en suis toujours à tester les frontières de mon confort avec ces idées qui sont venues bouleverser mes propres fondements épistémologiques. J'assume de plus en plus les paradoxes que cela soulève, et ce sera aussi le défi que tu relèveras demain. Un de mes paradoxes est que je pense encore qu'un doctorant, sauf exception, doit tenter de réduire la polysémie dans la partie discursive de sa thèse, car une activité de recherche implique un processus d'évaluation qui nécessite un partage reposant sur des éléments les plus clairs possibles. Une étude doctorale consiste avant tout à développer de nouveaux savoirs et justement, investir la pensée postmoderne, s'avère problématique parce qu'elle nécessite de remettre en question les façons conventionnelles de construire et de transmettre le savoir. Je n'ai jamais dit que ta soutenance allait être quelque chose de facile... et j'ai toujours dit que tu étais exceptionnelle!

- É- Merci pour ta franchise et ta confiance, mais j'ai tout de même des appréhensions..
- S- Ce serait anormal de ne pas en avoir! Tu es à l'avant-garde d'un courant qui est encore à définir ses bases théoriques. Il se peut que certaines personnes ne comprennent pas ton parti pris pour la subjectivité et encore moins pour la fiction au sein d'une thèse de théoricienne. Mais depuis le moment où tu es entré en contact avec les auteurs adoptant une posture de recherche postmoderne, ça t'as toujours semblé incontournable, non?
- É- Tout à fait, mais j'ai quand même un peu la trouille à la pensée d'explicitier mes partis pris. Bien qu'ironiquement, je sais que cette responsabilité assumée est le propre du chercheur postmoderne!
- S- N'aie donc pas peur de débiter ta présentation par ce à quoi généralement les gens se réfèrent quand ils parlent de la pensée postmoderne.
- É- Oui, il faut repartir du début, donc reprendre l'idée que le postmodernisme découle d'une pensée qui s'est d'abord constituée en France dans les années 1960 autour de figures comme Jacques Lacan, Roland Barthes ou Michel Foucault. Dire aussi que ces penseurs ont cherché à montrer le langage comme une construction sociale et la polysémie comme principe de toute forme de communication. Et puis rappeler qu'à la fin des années 1970, Lyotard cristallise un peu toutes ces idées dans *La Condition postmoderne* (2005). Je vais parler brièvement de la fin des « grands récits », c'est-à-dire la fin de la croyance qu'un récit scientifique ou historique est détaché de tout

contexte d'énonciation. Pour Lyotard, non seulement tout récit dépend d'une époque, d'une culture et d'un énonciateur, mais aussi tout savoir et toute transmission d'un savoir. Finalement, Lyotard questionne la légitimité de la prise de parole et la légitimation des recherches scientifiques ce que George Marcus et Mickael Fisher (1986) nomment la crise de la représentation.

- S- Eh oui! N'y échappe aucun champ de connaissance. « Sur quelle base peut-on parler de l'expérience de l'autre? De quel droit, peut-on s'approprier la parole de l'autre? » (Fortin, 2006, p. 103) Il me semble que c'est fondamental que tu partes de ces idées qui posent la connaissance comme étant toujours partielle, locale et historique. De plus, tous ces auteurs rejettent la notion de réalité fixe et l'appropriation définitive de sens. Ils lient le langage, la subjectivité et le pouvoir. Le langage ne fait pas que refléter la réalité sociale, il crée cette réalité en participant à la production du sens.
- É- Je pensais même partir d'un point encore plus général en proposant la citation de Richardson et St Pierre, 2005, je viens de la recopier:

*« Social science writing, like all other forms of writing is sociohistorical construction and, therefore, is mutable. Since the 17<sup>th</sup> century, the world of writing has been divided into two separate kinds: literary and scientific. Literature, from the 17<sup>th</sup> century onward, was associated with fiction, rhetoric, and subjectivity, whereas science was associated with fact, "plain language", and objectivity.... As the 20<sup>th</sup> century unfolded, the relationships between social scientific writing and literary writing grew in complexity. The presumed solid demarcations between "fact" and "fiction" and between "true" and "imagined" were blurred.... The difference is not whether the text really is fiction or nonfiction; rather, the difference is claim that the author makes for the text. (Richardson et St Pierre, 2005, p.960-961) »*

- S- En effet, ça m'apparaît fort pertinent. Par rapport à ce dont on vient tout juste de parler, la convergence du sens dans une thèse théorique, tu peux aussi t'appuyer sur Caroline Ramazanoglu et Janet Holland (2005) lorsqu'elles maintiennent qu'une force politique de la pensée postmoderne investie par la recherche, c'est de proposer la liberté de sortir des cadres et des normes pour créer de nouvelles formes de pouvoir/savoir.
- É- Je pensais aussi évoquer Michel Foucault, qui, au-delà de toute catégorisation postmoderne ou poststructuraliste, aborde l'historicité des choses qui posent problème. Son questionnement radical représente un principe d'ouverture pour penser toute forme

de discours. Il me semble aussi que c'est ici que l'on touche directement à l'implication sociale et politique de la pensée postmoderne. Ce que je veux faire ressortir, c'est l'importance de localiser tout savoir. Et cette localisation dépend d'une responsabilité partagée entre un chercheur qui ne se cache plus derrière une forme de discours académique et un lecteur qui prend part activement au questionnement lancé de par le caractère subjectif, parcellaire, fragmentée, et fictionnel du texte. C'est pour toutes ces raisons que nous avons choisi de qualifier mon étude de postmoderne alors que le terme poststructuraliste fait davantage référence, dans la doxa tout du moins, à une visée déconstructiviste.

- S- C'est une bonne idée de préciser les motifs de notre choix pour le terme postmodernisme plutôt que poststructuraliste car il y a tout un débat sur ce qui les distingue et jusqu'à récemment ma référence était davantage le poststructuralisme (Fortin et al., 2008 ; Giroux et al., 1995; Koch, 2007, Scheurich, 1997, Tyler, 1986). Si je me souviens bien, nous en sommes venues à la conclusion que ce qui différencie peut-être le plus ces deux pensées, c'est leur finalité. Le poststructuralisme semble tendre vers la déconstruction comme proposition première, alors que le postmodernisme, du fait qu'il s'oriente plus vers une pensée critique de la culture dominante, doit nécessairement envisager la transmission de ses propositions. De plus, de nombreux chercheurs américains invoquant la posture postmoderne pour la recherche ne font pas référence à Lyotard mais plutôt à Foucault qui refuse précisément de s'arrêter au principe de déconstruction et propose avant tout de penser comment nous pourrions réinvestir l'histoire et les idées reçues pour proposer des savoirs alternatifs. Mais véritablement, c'est surtout le chapitre d'Alvesson et Skoldberg (2000) qui nous a convaincues d'adopter le terme postmodernisme qui leur paraît plus approprié. Il faudrait que tu évoques tout ça, car c'est important pour te positionner et situer tes choix. Oups ! Émilie, peux-tu patienter un instant, j'ai une tourtière au four et son odeur commence à envahir la maison, je vais aller vérifier comment se déroule la cuisson.
- E- Je ne te retiens pas plus longtemps. Notre conversation m'a fait du bien. Demain, je fais une répétition de ma soutenance avec mon ami Arthur et ça devrait aller.
- S- Est-ce que je le connais ? Est-il doctorant en art ?

- E- Non, il est doctorant en biologie. Il est formé dans le paradigme positiviste. Si je réussis à lui faire comprendre ma méthodologie, ça me donnera confiance pour la soutenance.
- S- Prends le temps de lui expliquer comment tu en es arrivée à penser l'écriture non pas comme une étape après la recherche, mais comme l'objet à problématiser dans toutes recherches puisque le langage objectivant est inadéquat, ou du moins insuffisant, pour saisir la complexité du monde et, de surcroît, du monde de l'art dans lequel tu te situes.
- É- Merci Sylvie, j'ai moins peur et même j'ai hâte... hâte que ce soit passé!
- S- Je suis certaine que tout se passera bien. Simplifie au maximum ta présentation Power Point et surtout essaye de te reposer. Si ça peut te motiver, pense au souper qu'on va faire pour fêter ta soutenance, voilà, pense à la bonne tourtière du Lac St-Jean que tu dégusteras après-demain!
- É- Merci, mais je préférerais passer chez toi pour y goûter tout de suite, question de me donner de l'énergie.
- S- Pas question ! Ha ! ha ! ha !
- É- Merci encore.

### Acte III

Le lendemain à l'université, face aux distributeurs automatiques de boissons. De façon inopinée Sylvie rencontre Émilie et Arthur qui semblent surexcités.

- É- Je suis prête pour ma soutenance, et (en jetant un clin d'œil à Arthur) prête aussi pour soutenir le nouveau projet doctoral d'Arthur : une écriture sur son vécu de chercheur face aux abus de la pêche aux homards qui font que les Madelinots se retrouveront complètement démunis dans quelques années.
- A- Émilie exagère quand elle dit que je veux moi-même m'essayer aux écritures créatives. Disons que je comprends mieux maintenant comment les écritures créatives font écho à ses préoccupations à l'égard des contraintes « objectivistes » imposées par les normes de la recherche scientifique. En biologie marine, la subjectivité n'a pas sa place mais, en art, je pensais qu'elle prévalait. En fait, je n'y avait jamais vraiment réfléchi : dans une thèse en art, quelle place accordée à la parole du chercheur?

- S- Comme beaucoup d'autres étudiants, Émilie a d'abord eu des réserves face à ce type de recherche. Bien que le travail artistique repose sur la perception, la notion de subjectivité n'est pas admise d'emblée au moment d'écrire la thèse. Il paraît difficile, pour certains étudiants, de dépasser l'image très enracinée de « respectabilité » qu'ils associent avec le modèle dominant de recherche positiviste qui est incontournable en sciences naturelles mais qui imprègne l'ensemble de notre société occidentale, et évidemment tous les domaines universitaires, y compris l'art.
- A- Pour son sujet qui consiste à critiquer les images d'information transmises par les médias, j'ai trouvé pertinent qu'elle transgresse les contraintes habituelles de l'écrit. J'ai adoré « *La Boîte de Pandore* » son dialogue imaginaire entre Adam et Eve qui regardent le téléjournal. Ça n'entre pas du tout dans le type d'écriture académique auquel je suis habitué mais ça fait drôlement réfléchir... je me demande si je serais capable d'écrire comme ça pour toucher les gens et leur communiquer la réalité que je vois.
- S- Si je ne fais pas erreur, tu es habitué à la recherche positiviste qui repose sur un chercheur impartial distancié de ses données pour mettre à jour « la vérité » au moyen d'instruments fiables. Comme chercheur postpositiviste, tu écrirais plutôt « ta vérité » de chercheur, c'est à dire ton expérience de chercheur aux Iles de la Madeleine. On ne peut pas juger, comme vrai ou faux, l'expérience que quelqu'un a du monde ; on peut tout simplement trouver des échos dans l'expérience de quelqu'un d'autre. Ainsi se construit un savoir collectif, et ce type de mise en partage peut parfois contribuer à des changements. À voir l'intérêt d'Arthur pour les écritures créatives, dois-je en déduire, Émilie, que la répétition de ta soutenance a bien été?
- É- Oui mais à ma soutenance, je dois expliquer davantage que les textes d'écriture créative de ma thèse travaillent tout à la fois chacune des trois opérations de recherche : collecte et analyse de données et transmission des résultats. C'est là, à mon avis, toute la complexité et toute la force des écritures créatives. Je crois qu'il faudra que j'appuie ce point lors de ma soutenance.
- A- Il me semble qu'à ce propos, tu avais une belle citation dans ta présentation Power Point.
- É- Tu dois faire allusion à celle Richardson et St Pierre, celle qui m'a tant inspirée dans

« Writing : A method of inquiry » (2005, p.923). Elle est ici :

*« I consider writing as a method of inquiry, a way of finding out about yourself and your topic. Although we usually think about writing as a mode of « telling » about the social world, writing is not just a mopping-up activity at the end of a research project. Writing is also a way of « knowing » — a method of discovery and analysis. By writing in different ways, we discover new aspects of our topic and our relationship to it. Form and content are inseparable. »*

- S- Développe bien ton argumentation Émilie car certains auteurs ne voient pas les écritures créatives comme un lieu d'analyse à proprement parler. J'ai en tête les paroles d' Ellis et Bochner (2000) qui disent à propos de l'autoethnographie : « *Authors privilege stories over analyses, allowing and encouraging alternative readings and multiple interpretations. They ask their readers to feel the truth of their stories and to become coparticipants, engaging the story line morally, emotionally, aesthetically, and intellectually* » (2000, p. 745).

N'oublie que tu as sur ton jury d'examen madame Michelle Coufault, experte en postructuralisme. Elle relèvera probablement de fines nuances comme cela. Pour certains membres du jury, il serait peut-être bon que tu insistes aussi sur l'idée que dans une posture d'ethnographie postmoderne, la fiction n'est pas seulement la représentation du rêve ou des émotions. Tes écritures créatives, bien qu'elles empruntent au mode fictionnel qui est lié à la polysémie, poursuivent une fin de recherche car elles ouvrent à des lectures plurielles qui, à force de se juxtaposer, ne convergent pas vers un sens unique mais convergent vers l'idée que le sens ne peut être unifié.

- É- Comme c'est bien dit !, Il ne faut pas que j'oublie de préciser que si dans la doxa, la fiction est avant tout associée à l'imaginaire, à notre capacité à « fabuler », elle s'avère en fait présente dans tous les instants de notre quotidien. La fiction est dans toutes nos représentations sociales et politiques du monde qui nous entoure. Elle constitue une de nos modalités d'être au monde. Et face à une fiction si quotidienne qu'elle en devient imperceptible, je choisis l'ethnographie postmoderne pour la dévoiler. En fait, je critique la pensée dominante en choisissant la fiction qui sort des normes académiques établies pour repenser ces mêmes normes.

- S- C'est fort intéressant, Émilie, mais il faut que je parte et je crains que tu ne disposes pas d'assez de temps pour aborder tout ça lors de ta soutenance. Synthétise peut-être autour de l'idée que la fiction est utilisée pour ouvrir le regard sur une façon dominante de représenter le monde qui prend pour acquis que le langage est un médium neutre.
- É- Je m'en tiendrai à rappeler que le mot « fiction » vient du latin *fingere* et signifie forger, c'est-à-dire, construire, élaborer. Tout discours est une construction mais avec la forme fictionnelle on rend visible cet aspect présent dans toute prise de parole. Le dévoilement de l'énonciation qu'elle permet interroge autant le dire que le comment dire, le savoir transmis que la transmission de ce savoir. Et je pense que c'est pour cela que les chercheurs, tels que Richardson, Bochner ou Ellis, encouragent les écritures créatives. Que de travail ! Mais au fond pourquoi ai-je besoin de toutes ces explications pour justifier ma posture méthodologique postmoderne ? Pourquoi ne pas seulement poser une proposition simple et synthétique comme celle de Richardson et St Pierre (2005, p. 967) quand elles disent : « écrire *c'est* penser, *c'est* analyser, *c'est*, dans les faits, une méthode de découverte<sup>3</sup> ». Pourquoi suis-je toujours aussi surprise que nous en soyons là, tant d'années après la crise de la représentation et la prise de conscience des dimensions fictives de tout récit ? Les écritures créatives reposent sur l'expression d'une liberté et la visibilité d'un choix. Il n'y a pas d'écriture académique neutre. Prendre les écritures créatives comme méthode de recherche, c'est montrer l'importance du médium dans toute recherche.
- S- J'espère que demain tu synthétiseras ce que tu viens de dire avec la même fougue. La force de ta thèse, sa difficulté aussi, c'est de proposer quelque chose de relativement novateur pour l'institution universitaire. Mais ton cadre reste académique et pour que la posture postmoderne méthode soit comprise et puisse se déployer dans une recherche doctorale, elle nécessite d'être conceptualisée, argumentée et située. C'est en prenant en considération autant la compréhension que les incompréhensions des membres de ton auditoire que tu arriveras à exposer toute la force de ton choix méthodologique. Le défi d'une éthographie postmoderne est de s'ouvrir à la polysémie en étant crédible et rigoureux sur le plan de la recherche. Demain, il me semble important que tu parles

---

<sup>3</sup> Traduction libre de : "*writing is thinking, writing is analysis, writing is indeed a seductive and tangled method of discovery*".



des critères d'appréciation des écritures créatives. Tu as déjà mentionné le questionnement qu'elles ouvrent chez le lecteur, mais il faut être plus précise. Tu peux évoquer, par exemple, Richardson et St Pierre qui, dans leur article de 2005, établissent cinq critères de validité des écritures créatives pour la recherche. Ces critères sont liés à des questions qu'il faut se poser au moment de rédiger et de proposer ce type de texte.

É- Je comprends, tu as raison. C'est juste que tout ça me semble énorme ! Mais il faut passer par toutes ces explications, je suppose.

S- Oui et ça ne donnera que plus de force à ton propos.

É- En ce qui concerne les critères d'appréciation, je pourrais partir de la traduction française de Richardson et St Pierre que l'on retrouve dans ton chapitre « Donner une voix : les pratiques analytiques créatives pour écrire la danse » :

*« (a) la contribution substantielle — est-ce que le texte contribue à approfondir notre compréhension du phénomène ? (b) le mérite esthétique — est-ce que le texte est bien ciselé artistiquement tout en étant satisfaisant et complexe ? Évite-t-il d'être ennuyant ? (c) la réflexivité — comment les auteurs ont-ils été amenés à écrire ce texte ? (d) l'impact — comment ce texte est-il susceptible d'affecter le lecteur ? (e) l'expression d'une réalité — est-ce qu'un sens du « réel », individuel ou collectif, est exprimé de façon crédible à travers ce texte ? » (Fortin, S., Cyr, C., Tremblay, M. et Trudelle, S. 2008, p. 229)*

S- Oui, ça pourrait aller. Je me sauve. Tu es prête pour ta soutenance !

#### Acte IV

Le lendemain à Montréal, à l'appartement de Sylvie, il est 19 heures. Dans la salle à manger la table est mise; au centre s'étalent différents plats, à la manière des multiples propositions qu'ouvrent la posture postmoderne en recherche. Salades et crudités, tourtières, tartes aux bleuets et pain aux bananes comme autant de portes ouvertes vers des explorations gustatives d'origines diverses. Autour de la table, sept convives. Nous retrouvons Émilie et Sylvie, mais aussi M. et Mme Rortner, les parents d'Émilie, Arthur Bochnis, un ami d'Émilie, et deux membres du jury de la soutenance du matin : Mme Michelle Coufault, spécialiste du postructuralisme, et M. François Constat, sociologue. Ces sept convives se partagent les plats, les boissons et les idées qui volent de toutes parts.

M- Bon, soyons sérieux quelques minutes, je lève mon verre à cette belle soutenance !

- S- Chère Michelle, vous avez tout à fait raison, je me joins à vous avec joie ! J'avoue que j'étais moi-même un peu inquiète par cette soutenance, mais il me semble que tout a bien été !
- F- Oui, ce fut une belle soutenance, mais il reste encore beaucoup de questions.
- M- Ah non François, vous n'allez pas commencer !
- F- Je ne commence pas, je continue. Il me semble qu'une telle proposition méthodologique pose bien plus de problèmes qu'elle n'en résout.
- M- L'idée n'est pas de résoudre des problèmes, l'idée est de montrer qu'il y a des problèmes dans les façons dominantes de faire de la recherche, montrer qu'il n'y a pas forcément de cadre méthodologique capable de tout résoudre. La posture postmoderne ouvre de grandes brèches, de vastes possibilités parce qu'elle permet de proposer, comme l'écrit St Pierre (St Pierre, 2000, p. 27), une recherche « dans le but de produire autrement des connaissances différentes<sup>4</sup> ». Je pense que ce genre d'ouverture est on ne peut plus stimulant pour ces jeunes doctorants.
- F- Mais Michelle, avec ce genre de raisonnement, ce relativisme extrême, tout devient possible et plus rien ne semble fonder la recherche. Et si plus rien ne fonde la recherche, plus rien ne la valide.
- M- Non François, ce n'est pas ce que j'ai dit. Toute proposition n'est pas nécessairement bonne, mais ce que veut mettre en avant la pensée postmoderne, c'est la nécessaire localisation de tout savoir comme l'a éloquentement exprimé Émilie lors de sa soutenance. Bien des interrogations ne peuvent pas être traitées en suivant des méthodes uniformisées qui formatent la vision, la portée et la place de la recherche au sein d'une société. La pensée postmoderne favorise un dialogue avec différents types de savoir : les savoirs scientifiques, populaires, traditionnels, expérientiels. Et en parlant de différent savoir, j'aimerais beaucoup goûter cette tourtière du Lac St-Jean que je ne connais que de réputation !
- S- C'est la recette de ma grand-mère Léontine. Sachez tout-de-même Michelle que malgré le fait que je m'aventure de plus en plus sur le terrain novateur et fort glissant de l'ethnographie postmoderne, je le fais avec circonspection. Selon Katy Bennett et Pamela Shurmer-Smith (2002, p.202), « pour être acceptables dans un contexte

---

<sup>4</sup> Traduction libre de “ *in order to produce different knowledge and produce knowledge differently*”.

académique, les textes alternatifs doivent toujours être encadrés par une explication plus conventionnelle<sup>5</sup> ». C'est un peu ce qu'actuellement je me sens dans l'obligation de recommander aux doctorantes qui travaillent avec moi.

- F- Donc une thèse tout entière ne pourrait reposer sur les écritures créatives !
- S- Dans l'état actuel de la recherche, ce type de proposition a encore besoin de poser, de façon plus conventionnelle, une justification de la voie empruntée. Présentement, la partie créative est amenée en complément d'une partie plus traditionnelle et elle s'avère encore quelque peu déstabilisante même si je crois qu'elle permet parfois d'aller plus loin dans la compréhension de l'objet de recherche. Par exemple, Émilie a inclus dans sa thèse trois écritures créatives mais aussi une analyse herméneutique de trois films ou, encore, Catherine Cyr, a entremêlé ses « fragments narratifs » à son analyse esthétique de trois textes dramatiques. Arthur pourrais-tu passer l'assiette de tourtière à Michelle, svp ?
- A- Bien sûr, j'en profite d'ailleurs pour poser moi aussi une question. Je ne suis pas familier avec ce type de recherche, mais il me semblait que la pensée postmoderne avait quand même une assise, tout du moins une revendication, très politique. Je vois encore mal l'impact politique de ce type de posture méthodologique.
- É- Je vais répondre, si vous voulez bien, parce que c'est vraiment une question que j'aurais aimé développer lors de ma soutenance.
- M- Vas-y, nous allons en profiter pour manger !
- É- Il me semble que c'est sur ce point que le glissement entre pensée postmoderne et postures de recherche influencées du postmodernisme est le plus sensible. Tous les chercheurs choisissant d'affilier leur méthodologie au postmodernisme revendiquent ce choix comme politique et critique. Or les penseurs postmodernes des années 1980 ne revendiquent pas tous ce positionnement politique ; au contraire, certains, comme Lyotard, se posent en faux face aux théories critiques, contre Jürgen Habermas surtout. Je pense ici notamment au magnifique texte de Lyotard *Réponse à la question qu'est-ce que le postmoderne* (1982) dans lequel il oppose le plus clairement peut-être « l'attitude » postmoderne à une certaine posture critique exposée par Habermas. Mais

---

<sup>5</sup> Traduction libre de "to be acceptable in an academic context, alternative writing needs always to be framed in a more conventional explanation".

il me semble cependant clair que l'investissement des discours, en recherche ou ailleurs, par la pensée postmoderne, a une portée politique radicale. Les discours pensés par Foucault, par exemple, deviennent des lieux d'échange primordiaux, mais aussi des lieux d'exploration et de lutte. Dans cette perspective, le langage ne reflète pas une réalité sociale, il produit un sens et crée littéralement cette réalité. Pour Foucault, nous sommes condamnés à donner du sens, mais le fait de mettre en avant ce sens déterminé et déterminant de tout discours devient une véritable posture politique. Dans cette dynamique, la pensée mais aussi la posture méthodologique postmoderne ne peuvent pas se détacher d'une certaine critique sociale et politique. La posture méthodologique postmoderne repose nécessairement sur une prise de conscience, une responsabilité face aux discours quotidiens.

- M- Oui, et si je peux me permettre d'intervenir, j'irais même encore un peu plus loin qu'Émilie. Beaucoup de chercheurs continuent et continueront à s'opposer à ce type de recherche. D'une manière générale, les systèmes d'éducation ne sont pas enclins à faire entrer ces postures dans leur vision de la recherche. Cette attitude est notamment due à la difficulté qu'il y a à saisir « l'essence » de la pensée postmoderne. La pensée postmoderne ne s'affirme pas comme une catégorie; au contraire, elle ouvre la voie à la multitude. Pour plusieurs, comme pour toi François, cela est jugée comme du relativisme qui ne permet pas de poser des fondements et des critères de validité. Mais ce que note justement St Pierre (2002), dans un article en réponse à ce type d'accusation, c'est que la richesse et la force des postures méthodologiques postmodernes se trouvent justement dans un entre-deux, une impossibilité, un défaut « positif » de catégorisation pour reprendre son expression.
- F- Je comprends bien ce que vous dites Michelle, et je commence à apprécier de plus en plus cette méthode et cette façon d'envisager la recherche qui restent nouvelles pour moi, mais ce « défaut positif de catégorisation » me donne de la difficulté à voir vers où ces pensées peuvent conduire. Y a-t-il des disciplines ou des sujets qui sont particulièrement propices pour développer ce type de recherche ?
- M- Je dirais qu'il n'y a pas de discipline propre à développer une posture méthodologique postmoderne mais peut-être que certaines disciplines, dont l'art notamment, seront plus enclines à se tourner vers ce type de recherche. Qu'en pensez-vous Émilie ?

- É- On pourrait croire que cette posture de recherche intéresse seulement les artistes, mais ce n'est pas le cas ! En préparant ma soutenance, j'ai même trouvé un texte de Lucie Sauvé (2005), titulaire de la Chaire de recherche du Canada en éducation relative à l'environnement, qui écrit que la recherche narrative, et plus précisément la poésie et le conte, sont mis en valeur pour se pencher sur le sens symbolique de la relation à l'environnement. Si je me souviens bien, elle fait allusion au rapport au monde des peuples autochtones.
- S- Et, en bonne directrice de thèse, je me permets de compléter ce que vient de dire Émilie en précisant que dans le récent et impressionnant *Handbook of the arts in qualitative research* dirigé par Gary Knowles et Ardra Cole (2008), des artistes, mais aussi des psychologues, des anthropologues, des sociologues, des infirmières, prennent la parole pour affirmer l'importance dans leur discipline d'explorer les possibilités et les contraintes de méthodes émergentes privilégiant de nouveaux modes de rapport au savoir. Ceci dit, il reste qu'au sein du programme en études et pratiques des arts de l'UQAM, nous sommes particulièrement bien placées pour réfléchir à cette question. Il me semble que le programme engage justement à réfléchir aux modes permettant de faire de l'art un élément fondateur d'une recherche, c'est-à-dire comment montrer sa pertinence dans la production d'une connaissance générale? Selon Elliot W. Eisner dans son article « Art and Knowledge » (2007), l'art pris comme une forme de savoir n'a pas une histoire reconnue dans la pensée philosophique contemporaine parce qu'il est généralement regardé avant tout pour son caractère ornemental et émotionnel. Il faut se rappeler Platon qui regardait l'art comme le lieu premier des sensations humaines rendant inadmissible tout savoir découlant des sens. Cette vue persiste toujours malgré le fait que des philosophes tels Richard Shusterman (1999) tentent de fonder leur approche philosophique sur notre contact sensible avec le monde. Pour Eisner (1998, p.7), « il y a de multiples façons de connaître le monde : les artistes, les écrivains, les danseurs, autant que les scientifiques, ont des choses importantes à dire sur le monde<sup>6</sup> ». Il n'y a pas qu'une seule manière de connaître. Aussi, de nouvelles façons de connaître impliqueront-elles, inévitablement, de nouvelles façons d'écrire.

---

<sup>6</sup> Traduction libre de : "There are multiple ways in which the world can be known: artists, writers, dancers, as well as scientists, have important things to tell about the world".

Eisner plaide pour la prise en compte des sens dans l'acquisition du savoir et le recours aux arts pour créer de nouvelles formes de compréhension du monde.

- É- Des exemples sont ici très révélateurs. Je pense aux trois écritures créatives que tu as proposées avec Catherine Cyr, Martyne Tremblay et Sylvie Trudelle, doctorantes comme moi au DEPA. Elles m'ont inspirée (Fortin, Cyr, Tremblay et Trudelle, 2008). Vous présentez d'abord un si beau poème, *Bruine*, écrit par Catherine à partir des entrevues que vous avez réalisées avec de jeunes danseuses pour mieux comprendre leurs rapports aux corps. Ensuite, toujours pour saisir et décrire la santé en danse, Martine présente un récit semi-fictionnel, sous la forme d'un journal intime, *Cher journal*, dans lequel vous insérez des verbatim issus de vos données « traditionnelles » de recherche. Finalement, dans le dernier texte, *Un p'tit coup de rouge*, vous faites une synthèse des thèmes issus de vos études avec les chorégraphes et les interprètes en les mettant en scène via un dialogue fictionnel entre le public et les artistes à la suite d'un spectacle fictif.
- S- Ces textes, il faut le préciser, sont venus en complément à des études conduites selon une ethnographie interprétative « typique ». En choisissant d'adopter une posture postmoderne en après-coup, si je puis dire, nous choissions de ne plus subordonner nos données à des thèmes unificateurs, thèmes qui, par ailleurs avaient été obtenus par une analyse thématique et que nous avions déjà publiée sous un format conventionnel. Le but initial de la recherche se situait dans l'ethnographie interprétative, mais pour favoriser l'appropriation des résultats de la recherche par les personnes principalement concernées, les artistes, nous avons privilégié, une posture postmoderne.
- M- Si je comprends bien, dans ces textes, vous avez fait un usage fort inhabituel et créatif de vos transcriptions d'entrevues au point où les données déjà analysées sont devenues complètement invisibles tout en demeurant à la base du processus d'écriture.
- S- C'est totalement le cas pour *Bruine* et *Un p'tit coup de rouge* alors que pour *Cher journal*, nous avons privilégié la visibilité de certaines données brutes. Mais dans les trois cas, si l'aspect créatif a été mis de l'avant, il ne s'agissait pas, d'inventer les faits ou les expériences. Les trois textes ne visent pas une présentation, mais une représentation par une évocation de l'affectivité entourant le processus et les résultats de notre recherche. Nous voulions faire ressortir les résultats, certes, mais aussi la

dimension émotive que nous avons ressentie lors des entrevues, car nous étions profondément touchées par la souffrance des artistes. En fait, nous avons exploré des structures narratives à travers lesquelles s'exprimeraient de nouvelles manières de coucher par écrit les résultats de nos recherches en n'extirpant pas notre propre expérience personnelle de cette recherche. Je me souviens que notre motivation initiale était aussi d'utiliser les écritures créatives pour rejoindre les lecteurs grâce à des textes plus accessibles que les articles ou rapports de recherche habituels. Les trois textes exigent du lecteur un certain travail interprétatif, intellectuel et sensible. Comme l'écrit Paul Atkinson (1992, p.44) : « la signification doit être construite par le lecteur plutôt que pour le lecteur<sup>7</sup> ». J'étais évidemment consciente de la dimension transgressive qu'impliquait ce double projet du côté de l'ethnographie interprétative et de l'ethnographie postmoderne puisque les organismes subventionnaires et les institutions privilégient la production de textes rédigés dans des formats traditionnels. Toutefois, j'étais, et je devrais dire, je suis, de plus en plus convaincue que ce qui émerge de postures épistémologiques différentes offre une contribution valable au champ de la recherche. Comme l'a affirmé Lous Heshusius (1994, p.403), l'épistémologie englobe « une manière de voir mais, aussi, une manière de ne pas voir »<sup>8</sup>. C'est un choix de chercheur de décider d'adopter telle ou telle vision, d'ouvrir telle ou telle porte, ou encore de s'investir dans plusieurs postures méthodologiques comme je l'ai fait. Vous voyiez, je suis gourmande, j'ai fini ma tourtière et je suis déjà passée à la tarte aux bleuets qui évidemment ont été cueillies au Lac St-Jean. Ha ! ha ! ha !

- A- Avant-hier, lorsqu'Émilie a répété sa soutenance avec moi, elle a utilisé une métaphore que j'ai aimée. Elle paraphrasait Sauvé (2005), je crois, qui dit qu'une porte ne peut être qu'ouverte ou fermée; on peut envisager toutes sortes de portes, toutes sortes d'accès aux savoirs. Par exemple, les portes orientales faites de fils de billes sont à la fois pleines de ces matériaux et peines d'interstices; elles ne sont ni ouvertes, ni fermées.
- M- Voilà qui est bon pour François! Ce jeune doctorant t'offre une clé pour mieux apprécier le relativisme de la posture postmoderne qui te chatouille encore. Que c'est

<sup>7</sup> Traduction libre de : "*meanings must be constructed by the reader, rather than being constructed for the reader*".

<sup>8</sup> Traduction libre de : "*Epistemology encompasses a way of seeing but also a way of not seeing*".

délicieux cette tourtière du Lac St-Jean, est-ce la vraie recette de tourtière du Lac St-Jean?

- S- Merci pour ton compliment mais essayer de savoir quelle est la « vraie » recette de la « vraie » tourtière du Lac St-Jean, c'est un projet aussi téméraire que d'essayer de déterminer toutes les déclinaisons de la posture postmoderne en recherche. Fidèle à mes convictions postmodernes, j'essaie de localiser : c'est la « vraie » recette de ma grand-mère Léontine.
- F- Hummm....une porte orientale...des interstices.... des espaces pour penser la recherche différemment...des ancrages différents qui tiennent compte de son expérience de chercheur...
- S- Exactement, comme dans le cas des autoethnographies. Regarde derrière toi François, sur l'étagère il y a un article qui s'intitule *Boost project* de Caroline Plummer (Plummer, Fortin et Buck, 2008). C'est une autoethnographie dont l'objectif est de comprendre mais aussi de transcrire une expérience de vie, celle de Caroline, danseuse, qui cherche, via son autoethnographie, à réinvestir son corps malade. L'écriture créative permet de rendre compte d'un enregistrement. Elle enregistre ses expériences somatiques avant, pendant et après l'opération qu'elle doit subir à la suite de la découverte d'une seconde tumeur maligne dans un de ses poumons déjà opéré pour un cancer deux ans auparavant. Pour Caroline, cet enregistrement évolue grâce à une collecte de données via un journal, des observations et des poèmes.. L'écriture est ici le moyen, pour Caroline de collecter des données, d'en proposer une analyse et de transmettre l'ensemble. Cette multiplicité d'opération vise, je la cite, à « ré-entrer dans mon corps de temps en temps, revendiquer qu'il m'appartient et en raconter l'histoire (p.6) ». Caroline propose un texte ouvertement parcellaire parce qu'il participe à un projet plus grand : celui de vivre. Ce texte ouvre sur une pensée fragmentaire et fragmentée, une pensée plurielle et personnelle, une pensée postmoderne.
- F- Et ça juste en dessous, *Éducation somatique, les troubles alimentaires, une autoethnographie ?* (2008)
- S- C'est le mémoire de maîtrise de Chantal Vanasse. Contrairement à la thèse d'Émilie, qui utilise les écritures créatives pour investir une posture critique, Chantal, propose une autoethnographie plus près de la posture méthodologique de l'ethnographie



interprétative. Toutes deux utilisent une méthodologie postmoderne, les PAC, mais avec une finalité différente. Par son autoethnographie, Chantal cherche à comprendre comment l'éducation somatique l'a aidée à sortir de ses troubles alimentaires quand les approches traditionnelles ne lui ont jamais permis cette échappée. Mais la question qui semble aussi en latence et que tend à montrer l'autoethnographie proposée, c'est de comprendre comment l'éducation somatique lui a permis de se comprendre en lien avec les théories psychologiques sur l'image corporelle et les théories sociologiques sur l'objectivation du corps.. Chantal montre l'importance de lier et de prendre conscience de nos expériences physiques, émotives, sociales et spirituelles ; c'est d'ailleurs le sens du mot somatique. Dans cette perspective, l'autoethnographie représente pour elle une possibilité de montrer un corps en marche, en « ré-harmonisation » (p.3). Dans cette démarche, l'écriture créative apparaît également comme le moyen de transmettre l'expérience, au plus proche du vécu, du ressenti. Chantal propose donc une autoethnographie partant d'une collecte de données qui s'est effectuée sur trois niveaux : les données inconscientes (reprenant ses écrits avant son cheminement en éducation somatique), les données conscientes (reprenant ses écrits sur l'éducation somatique et sa correspondance lors de passages dans des centres de soins), et les données ultra-conscientes (se fondant, quant à elles, sur ses écrits lors d'une rechute en 2007). Ces données (des textes, des impressions, des poèmes mais aussi plus simplement et plus difficilement le fait d'exprimer) ont ensuite été analysées de façon thématique. Et c'est seulement à la suite de cette analyse que Chantal a constitué un récit autoethnographique. Ce récit est défini par Chantal comme une construction littéraire des données analysées. L'ensemble crée « une peinture » avec des touches plus ou moins fortes, des thèmes plus ou moins mis au premier plan, pour faire voir. Car malgré la volonté de « transparence » de Chantal, le constat est le même que celui de Caroline Plummer, on ne transmet que ce que l'on peut, mais surtout ce que l'on veut, ce qui nous semble le plus important. Ce qui semble important ici pour Chantal, c'est de partager sa compréhension (au sens propre du mot : faire sien) des limites de son propre corps. L'écriture créative est ici avant tout un moyen de révéler aux autres comme à soi même.

- É- Une chose m'apparaît relier l'ensemble des pratiques analytiques créatives, qu'il s'agisse de recherche autoethnographique ou d'écritures créatives : nous nous plaçons en tant que théoriciennes pour réfléchir avec les PAC à une question, une pratique, un problème qui nous habite. Les PAC nous donnent une liberté mais également une responsabilité.
- M- C'est ça ! C'est exactement ce que j'ai ressenti lorsque j'ai lu les exemples de textes découlant de la posture postmoderne en recherche qui ont été publiés en 2003 dans le *Qualitative inquiry* dirigé par Ellis et Bochner autour de l'art comme modalité de savoir.
- É- Oui et dans tous leurs exemples, ressort le côté transgressif de ce type de recherche parce que sont valorisés autant l'idée que la forme, le langage que l'émotion, l'auteur que le lecteur. Dans un de leur précédent article, en réponse à une disqualification de la posture postmoderne en recherche (Which way to turn?, 1999), Ellis et Bochner écrivent que pour les chercheurs qui ont adopté une posture postmoderne, le problème n'est plus seulement de se questionner sur des aspects ontologiques et épistémologiques qui sous-tendent toutes recherches à savoir : « Comment sait-on? Qu'est-ce qui peut être regardé comme un savoir ? Quelle est la bonne méthode et quels sont les bons critères à utiliser?<sup>9</sup> » (Ellis et Bochner, 1999, p. 487). Mais, pour le chercheur postmoderne, le questionnement se complexifie, il prend une dimension éthique et devient : « Quelles sont nos responsabilités envers d'autres personnes? Quelles sont nos responsabilités envers nous-mêmes? Quelle sorte d'humanité souhaitons-nous? Comment pouvons-nous devenir plus attentifs, plus engagés, plus aidants? Comment pourrions-nous vivre nos vies?<sup>10</sup> » (Ellis et Bochner, 1999, p.493). Ces questions relèvent d'une réaction face au fossé profond creusé entre la recherche académique et la vie de tous les jours, et les êtres humains de « tous les jours ».
- B- Oui, d'ailleurs, si je peux me permettre une petite remarque générale, mon mari et moi apprécions beaucoup ce côté vivant de la recherche. Depuis que nous sommes attablés

---

<sup>9</sup> Traduction libre de : "How do you know ? What count as knowledge? Which methods are the right ones to use? Which criteria should be applied?"

<sup>10</sup> Traduction libre de : "What are our obligations to other human beings ? What are our obligations to ourselves? What sort of human being do we want to become? How can become more caring, more involved, more helpful? How could we live our lives?"

ce soir, il me semble que nous comprenons encore mieux la thèse de notre fille. En tous cas, c'est plus compréhensible que la thèse de notre fils qui est remplie de tableaux statistiques. Elle écrit bien Émilie ! Depuis qu'elle est toute petite ! Elle a toujours...

É- Maman, je t'en prie !

S- Émilie, ta mère a bien raison. Il faut une belle plume, mais ce n'est pas tout. Bonne connaissance de son sujet, rapport à l'autre, sensibilité et distanciation critique doivent se combiner pour donner naissance à une écriture vibrante. Ce qui relève de l'affectif du chercheur est trop souvent occulté dans la plupart des recherches alors que le rapport aux émotions éprouvées par le chercheur, sa corporéité (son soma, comme le disent les éducateurs somatiques), tient une place majeure dans la construction même de tout raisonnement (Damasio, 1995).

M- J'ai une idée ! Si Émilie et toi mettiez toute la conversation de ce soir par écrit, nous aurions un article vibrant expliquant, via une écriture créative, les impacts, les enjeux et l'histoire de la posture méthodologique postmoderne !

S- Peut-être...en effet il suffirait de peu de chose pour que cette conversation devienne un article dans la lignée de ce que font Ellis et Bochner.

F- Peu de chose, peu de chose, enfin ça manque de rigueur scientifique tout ça !

M- Je ne suis pas d'accord François. Sylvie et Émilie, vous devriez vraiment écrire un article et reprendre une à une les réticences de François.

F- Quel dommage que vous n'ayez pas enregistré.

S- Mais mon cher François, là est la beauté de la fiction... nous pouvons tout réinventer! (sauf ... les références évidemment).

NB : Ce texte fait partie d'une recherche subventionnée par le Fonds de développement de réseau de l'Université du Québec, recherche obtenue avec Pierre Gosselin de l'UQAM et Diane Laurier de l'UQAC.

#### Références:

Alvesson, M. et Sköldberg, K. (2000). *Reflexive methodology. New vistas for qualitative research*. London : Sage Publication.

- Atkinson, P. (1992). *Understanding educational texts*. Sage Publication.
- Bennett, K. et Shurmer-Smith, P. (2002). Representation of research : Creating a text. Dans K. Bennett et P. Shurmer-Smith (Dir.), *Doing cultural geography* (p.211-221). Sage Publication.
- Camus, A. (2002). *Le Mythe de Sisyphe, Essai sur l'absurde*. Paris : Gallimard.
- Damasio, A. (1995). *L'Erreur de Descartes : la raison des émotions*, Odile Jacob, Paris.
- Denzin, N. & Lincoln, S. (1994). The Fifth moment. Dans N. Denzin et S. Lincoln (Dir.), *Handbook of qualitative research* (p. 575-586). Sage Publication.
- Denzin, N. & Lincoln, S. (2000). *Handbook of qualitative research*. Sage Publication.
- Denzin, N. & Lincoln, S. (2005). Introduction. Dans N. Denzin et S. Lincoln (Dir.), *Handbook of qualitative research*. 4-6. Sage Publication.
- Eisner, E. (2007). Art and knowledge. Dans J. G. Knowles et A.L. Cole. (Dir.), *Handbook of the arts in qualitative inquiry*.(p. 3-12). Sage Publication.
- Eisner, E. (1998). *The Enlightened eye of educational practice*. New York : MacMillan.
- Ellis, C.S. Bochner, A.P. (1999). Which way to turn? *Journal of contemporary ethnography*. 28. Sage Publication.
- Ellis, C.S. et Bochner, A.P., (2000). Autoethnography, personal, narrative, reflexivity. Dans N. Denzin et S. Lincoln (Dir.), *Handbook of qualitative research* (p.733-768). Sage Publication.
- Ellis, C.S. Bochner, A.P. (2003). An introduction to the arts and narrative research: art as inquiry. *Qualitative inquiry*. 9. Sage Publication.
- Fortin, S. (2006). Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. Dans P. Gosselin et É. Le Coguiec (Dir.), *La recherche création, pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 97-110). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Fortin, S., Cyr, C., Tremblay, M. et Trudelle, S. (2008). Donner une voix : les pratiques analytiques créatives pour écrire la danse. Dans S. Fortin (Dir.), *Danse et santé : Du corps intime au corps social*. (p.225-246). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Giroux, H., Lankshear C., McLaren, P. et Peter, M. (1995). *Counternarratives*. New York: Routledge
- Heidegger, M. (1986). *Être et temps*. Paris : Gallimard.

Heshusius, L. (1994). Freeing ourselves from objectivity: Managing subjectivity or turning toward a participatory consciousness? *Educational researcher*, 23 (3). 15-22.

Koch, A. (2007). *Poststructuralist and the politic of method*. Lannham Lexington Book.

Knowles, J. G. et Cole, A.L. (2008). *Handbook of the arts in qualitative research*. Sage publications

Lather, P. (1991). *Getting smart: Feminist research and pedagogy with\in the postmodern*. New York: Routeledge

Lyotard, J-F. (1982). Réponse à la question qu'est-ce que le Postmoderne ? *Critique*, 419, 358-367.

Lyotard, J-F. (2005). *La Condition Postmoderne*. Paris : Editions de Minuit.

Marcus, G. et M. Fischer (1986). *Anthropology as cultural critique*, Chicago: University of Chicago Press.

Plummer, C., Fortin, S. et Buck, R. (2008). Boost Project, *Le Bulletin Feldenkrais France*, 60, 17-26.

Ramazanoglu, C. et Holland, J. (2005). *Feminist methodology. Challenges and choices*. Londres, Thousand Oaks, New Delhi : Sage Publication.

Richardson, L. (2000). New writing practices in qualitative research. *Social sciences journal*, 17 (1), 5-19.

Richardson, L. et Adams St. Pierre, E. (2005). Writing : A method of inquiry. Dans N. Denzin et S. Lincoln (Dir.), *Handbook of qualitative research* (p. 959-978). Sage Publication.

Sauvé, L. (2005). Repères pour la recherche en éducation relative à l'environnement. Dans L. Sauvé, I. Orellana, I. et E. Van Steenberghe (Dir.), *Éducation et environnement – Un croisement des savoirs*. Montréal. Acfas 140, p.27-49.

Scheurich, J. (1997). *Research method in the postmodern*. Routeledge Falmer.

Shusterman, R. (1999). *La Fin de l'expérience esthétique*. Pau: Publications de l'université de Pau.

Shusterman, R. (2008). *Conscience du corps. Pour une soma esthétique*. Cambridge University Press. Édition de l'Éclat.

St Pierre, E.A. (2000). The call for intelligibility in postmodern educational research. *Educational researcher*. 29. 25-28.

St Pierre, E.A. (2002). Comment : science rejects postmodernism. *Educational researcher*. 31. Sage Publication.

Tyler, S. (1986) Post-Modern Ethnography From Document of the Occult to Occult Document, in J Clifford and G Marcus (eds) *Writing culture. The Poetics and politics of ethnography*, pp 122-40 Berkeley University of California Press.

Vanasse, C. (2008). *Education somatique, les troubles alimentaires, une autoethnographie*. Mémoire de maîtrise inédit. Université du Québec à Montréal.

Tableau des différentes postures méthodologiques

Traditions Philosophiques	Phénoménologique Herméneutique	Théorie Critique	Postmoderne
But	Décrire/comprendre	Changer/émanciper	Ouvrir/déstabiliser (déconstruire)
Postures méthodologiques	Ethnographie interprétative	Ethnographie critique	Ethnographie postmoderne
Ontologie	La réalité est construite par les personnes impliquées dans une situation mais il est possible de la décrire pour mieux la comprendre.	Les personnes ont développé une compréhension de la réalité masquée par un ensemble de structures sociales, politiques et culturelles qu'il importe de dénoncer car elles impliquent des rapports de domination.	La réalité est toujours partielle et problématique parce qu'elle s'appuie sur le langage. Il devient donc nécessaire de révéler la pluralité et la polysémie du langage.
Épistémologie	Les savoirs dépendent de leur contexte d'apparition.	Les savoirs sont sources d'émancipation.	Les savoirs (dépendant toujours du langage et des individus) sont à remettre en question.
Axiologie	Objectivation des données via le positionnement des chercheurs et des acteurs de la recherche.	Comprendre la dynamique à l'étude permet de s'engager dans un processus de transformation.	Déplacement vers le local, à l'opposé des «grands récits». Le vortex du changement, c'est le langage.
Lieux	Terrain du phénomène	Terrain de la pratique (société)	Terrain: soi, langage, société
Méthodologie	Phénoménologique Systémique Ethnométhodologie Heuristique Etc.	Recherche action Recherche Féministe Recherche participative	Pratiques analytiques créatives
Méthodes Outils de collecte de données	Entretiens Observation participante Documents  Écritures créatives Autoethnographie		

Techniques d'analyse	Analyse thématique Analyse phénoménologique Analyse par théorisation ancrée Modélisation systémique
Modes de transmissions	Écritures créatives Autoethnographie  tableaux, modèles, schémas, textes, poèmes, contes, etc.
Choix de diffusion	Conférence, article, thèse/mémoire, livre performance, exposition, œuvre



## **BIBLIOGRAPHIES SÉLECTIVES**

## BIBLIOGRAPHIE SUR L'IMPACT SOCIAL, POLITIQUE ET MÉMORIEL DE L'IMAGE DOCUMENTAIRE

### 1. Les origines du cinéma documentaire.

#### 1.1. Les actualités cinématographiques

Baechlin, P. et Muller, M. (1952). *Newsreel across the world*. Paris: UNESCO.

Este, P. (1949). Les actualités. Dans *Le Cinéma par ceux qui le font* (p. 320-337). Paris : Arthème, Fayard.

Fielding, R. (1972). *The American Newsreel 1911-1967*. Oklahoma (USA) : University of Oklahoma Press.

Huret, M. (1984). *Ciné Actualités. Histoire de la presse filmée 1895-1980*. Paris : Henri Veyrier.

*Newsreel in films Archives*. (1996). Madison-Teaneck : Éditions Flicks Book et Fairleigh Dickinson University Press.

Noble, R. (1955). *Shoot First ! Assignments of a Newsreel Cameraman*. Londres : George G. Harrap et Co. LTD.

#### 1.2. Évolutions

##### 1.2.1. Mutations, inflexions et adaptations

Chesmore, S. (1934). *Behind the Cinema Screen*. Londres : Nelson and Sons.

Jeanne, R. et Ford, C. (1961). *Le Cinéma et la presse 1895-1960*. Paris : Armand Colin.

Jeanneney, J-N. (2000). *Une histoire des médias des origines à nos jours*. Paris : Seuil.

Leclerc, J. (1970). *Le Cinéma témoin de son temps*. Paris : Les nouvelles éditions Debresse.

Queval, J. et Thévenot, J. (1957). *TV*. Paris : NRF, Gallimard.

### **1.2.2. Évolutions techniques**

Dagognet, F. (1987). *Étienne-Jules Marey, La passion de la trace*. Paris : Hazan.

Fang, I. (1972). *Television News*. New York : Hasting House.

Loubignac, J. (1930). Les actualités sonores et parlantes. *La Revue du cinéma* (16). Paris : Gallimard.

Mesguich, F. (1933). *Tours de manivelle*. Paris : Éditions Bernard Grasset.

Petiot, M. (1930). Souvenir d'un Reporter cinématographique. *La Revue du cinéma* (13). Paris : nrf, Gallimard. 3-16.

## **1.3. Réception sociale et culturelle**

### **1.3.1. Les premiers temps**

Dickinson R. J. (1934). The family Newsreel. *American Cinematographer*, 14 (11), 451-467.

Dulac, G. (1994). *Écrits sur le cinéma 1919-1937*. Paris : Expérimental.

Fernstrom, R. (1934). Improvising for the Newsreel. *American Cinematographer* 14 (11), 442-471.

Thompson Lewis, H. (1933). *The Motion Picture Industry*. New York : D. Van Nostrand Compagny INC.

Seldes, G. (1937). *Movies for the Millions*. Londres : Bastford.

### 1.3.2. L'après seconde guerre mondiale

Bächlin, P. (1945). *Cinéma d'Aujourd'hui colloque international de Bâle*. Genève : édition des Trois Collines, collection Cahier de « traits ».

Bluem, W.A. (1965). *Documentary in American Television. Form, Fonction Methode*. New York : Hasting House.

Boorstin, D. (1963). *L'Image, ou ce qu'il advint du rêve Américain*. Paris : René Juilliard.

Creel, G. (1972). *How We Advertised America*. New York : Arno Press.

Lévy, J-B. (1944). *Les Grandes missions du cinéma*. Montréal : Éditions Parizeau.

Meltzer, N.L. (1947). Are newsreel news ? Dans *Hollywood Quaterly II*.

Nichols, B. (1980). *Newsreel Documentary filmmaking on the American left*. New York: Arno Press, New York times Compagny.

## 2. L'information visuelle alternative aujourd'hui.

### 2.1. Structures de diffusion et de production alternative. Propositions.

#### 2.1.1. Création d'un espace critique

Baudrillard, J. (1992). *L'Illusion de la fin ou la grève de l'événement*. Paris : Galilée.

Bloch, D., Flageul, A. (2003). Le réel à l'épreuve des écrans. *Dossiers de l'audiovisuel (109)*. Bry-sur-Marne : INA publications.

Humblot, C. (1995). Filmer le politique. *Le Monde Radio-Télévision*.

Kunst Museum de Bâle. (2005). *Covering the Real* [catalogue d'exposition]. Bâle : édition Dumont.

Lindgaard, J. (2001). À la vie, à la mort, entretien avec Toni Negri. *Les Inrockuptibles*. Consulté sur le site : <http://multitudes.samizdat.net/Style-Empire>

(le 6 mai 2010).

Rancière, J. (2000). *Le Partage du sensible*. Paris : La Fabrique.

Rancière, J. (2008). *Le Spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.

Virilio, P. (1984). *L'Espace critique*. Paris : Christian Bourgois Editeur.

## **2.1.2. Genèse de groupes de « contre-information ».**

### **2.1.2.1. Manifestes**

Chazot, N. (2005). *Manifeste pour la réinvention technique, sociale et démocratique de la toile*. Accès : <http://www.framasoft.net/article4212.html>.

Godard, J.L. (2006). Que faire. Dans N. Brenez, D. Faroult (Dir.) *Jean-Luc Godard documents* (p.145-151). Paris : Centre Georges Pompidou.

Kramer, R., Siegel, A. (1968). Première déclaration de The Newsreel. *Positif* (97). 22-23.

Pasolini, P.P. (1977). *L'Expérience hérétique*. Paris : Payot.

Solanas, F., Getino, O. (2001). Pour un troisième cinéma. *Cinémaction* (101). 96-114.

### **2.1.2.2. Ouvrage en référence.**

Brenez, N., Faroult, D. (2006). *Jean-Luc Godard documents*. Paris : Centre Georges Pompidou.

George, S. (2004) *Angela Ricci-Lucchi et Yervant Gianikian Brûle !!! Le cinéma de l'Humanisme réel*, Thèse de DEA inédite. Université Paris I.

Godard, J-L. (1985). *Godard par Godard. Les années Karina (1960-1967)*. Paris : édition de l'étoile, les cahiers du cinéma.

Kerjan, C. (2003). *Un exemple de cinéma américain engagé : THE NEWSREEL, les années fondatrices*. Thèse de DEA inédite. Université Paris I Panthéon Sorbonne.

Masoni, T. et Vecchi, P. (1990). Messages dans une bouteille : Zavattini et les cinegiornali liberi . Dans Aldo Bernardi et Jean A. Gili (Dir.) *Cesare Zavattini*. Paris : éd du Centre Pompidou.

### 2.1.3. L'image documentaire, le nouvel essor.

Présence du documentaire. (1998). *Positif* (445 et 446). 80-100.

Amiel, V. (1998). L'impossible naïveté du regard. *Positif* (446). 80-81.

Breschand, J. (2002). *Le Documentaire : l'autre face du cinéma*. Paris : CNDP, Cahiers du cinéma, collection Les petits cahiers.

Currie, G. (1999). Visible traces : Documentary and the contents of photographs. *The Journal of aesthetics and art criticism* 57 (3). Milwaukee, WI : American Society for Aesthetics. 285-297.

Dardenne, L., Dardenne, J-P. (2006). Du cinéma militant à la fiction, via le documentaire (entretien avec Daniel Friedmann). *Communications* (80). Paris : Éditions du Seuil. 175-182.

Delatour, E. (2006). Voir dans l'objet : documentaire, fiction, anthropologie. *Communications* (80). Paris : Éditions du Seuil. 183-198.

Gauthier, G. (2000). *Le Documentaire, un autre cinéma*. Paris : Nathan.

Godmilow, J. (1997). *How real is the reality in documentary film. Conversation with Ann-Louise Shapiro*. Malden, MA : Blackwell.

Habib, A. et Paci, V. (dir.) (2008). *Chris Marker et l'imprimerie du regard*. Paris : L'Harmattan.

Millet, R. (1998). Regard citoyen et prise de parole. Retour du documentaire, retour du politique. *Positif* (446), 82-86.

Mordillat, G. (1997). Questions documentaires. *Images documentaires* (26/27). 111-113.

Niney, F. (2009). *Le Documentaire et ses faux-semblants*. Clamecy (France) : Klincksieck.

Rossignol, V. (2002). *Filmer le réel : ressources sur le cinéma documentaire*. Paris : Bibliothèque du film.

Young, G. (1988). Documentary and Fiction, Distortion and Belief. *Senri ethnological studies* (24). 7-30.

## **2.2. Cinéma, Vidéo, Numérique. La représentation visuelle au regard de l'évolution technologique (chronologies et analyses).**

### **2.2.1. Chronologies**

Blin, O et Sauvageot, J. (1997). *Images numériques, l'aventure du regard*. Rennes : École régionale des Beaux-Arts de Rennes et Université Rennes 2.

Couchot, E. (1998). *La Technologie dans l'art*. Paris : Ed. Jacqueline Chambon.

Dubois, P. (1998). La Question vidéo face au cinéma : déplacements esthétiques. Dans Franck Beau, Philippe Dubois, Gérard Leblanc (Dir.). *Cinéma et dernières technologies* (p. 189-207). Paris-Bruxelles : INA-De Boeck Université.

Ganty, A., Milliard, G. et Willener A. (1972). *Vidéo et société virtuelle*. Paris : Éd. Tema.

Morpurego-Togliabue, G. (1960). *L'Esthétique contemporaine, une enquête*. Milan : Éd. Marzorati.

### **2.2.2. Analyses**

Nouvelles technologies. Un art sans modèle ? [hors série](1991) *Art Press spécial*, (12).

Brody, F. (1998). The Medium is the memory. Dans Peter Lunenfeld (Dir.). *The Digital dialectic, new essays on new media* (p.134-148). Londres : Leonardo.

Fazone, V. (1999). *L'Art vidéo 1980-1999. 20 ans du VideoArt Festival, Locarno. Recherches théoriques, perspectives*. Milan : Mazzotta, Milan.

Hayles, K. (1998). The Condition of Virtuality. Dans Peter Lunenfeld (Dir.). *The Digital dialectic, new essays on new media* (p.68-94). Londres : Leonardo.

McLuhan, M. (1972). *Pour comprendre les médias : Les prolongements*

- technologiques de l'homme*. Montréal : Hurtubise.
- Poissant, L. (2003). *Esthétique des arts médiatiques, interfaces et sensorialité*. Saint Foy : Presses de l'Université du Québec.
- Soulages, F. (2001). Image de la recherche et recherche de l'image. Dans François Soulages (Dir.). *Dialogues sur l'art et la technologie, autour d'Edmond Couchot*. (p.11-28). Paris : l'Harmattan.
- Stiegler, B. (1994). Quand faire c'est dire : de la technique comme différence de toute frontière. *Colloque de Cerisy*. Paris : Galilée.
- Stiegler, B. (1996). *La Technique et le temps. La Désorientation*. Paris : Galilée.
- Stiegler, B. (2001). *La Technique et le temps. Le Temps du cinéma et la question du mal-être*. Paris : Galilée.
- Vaude, J. (2005). *Pratiques, et enjeux de l'hybridation plastique dans le cinéma expérimental contemporain*. Thèse de DEA inédite. Université Paris I Panthéon-Sorbonne.
- Youngblood, G. (1970). *Expanded Cinema*. New York : E.P. Dutton ed.

### **2.3. Vidéo, nouvelle donne médiatique, nouvelle vision de l'artiste.**

#### **2.3.1. « Vidéo, la mémoire au poing »**

- Baqué, D. (2004). *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*. Paris : Flammarion.
- Bellour, R. et Duguet A-M. (1988). Vidéo. *Communications (48)*. Paris : Éditions du Seuil.
- Berger, R. (1994). Du miroir à l'après-histoire. *Diogène (167)*. Paris : Édition EHESS. 118-144.
- Duguet, A-M. (1981). *Vidéo, la mémoire au poing*. Paris : L'Echappée Belle/Hachette Littérature.
- Kuntzel, T. (1972). Le Travail du Film. *Communications (19)*. Paris : Éditions du Seuil. 25-40.



Kuntzel, T. (1993). Notes sur l'appareil filmique. Dans Thierry Kuntzel et Anne Marie Duguet (Dir.). *Thierry Kuntzel*. [catalogue]. Paris : Édition du Jeu de Paume/ Réunion des Musées nationaux.

Parfait, F. (2001). *Vidéo : un art contemporain*. Paris : éditions du Regard.

### **2.3.2. Responsabilité de l'artiste**

#### **2.3.2.1. Ouvrages fondamentaux**

Chomsky, N. (1999). *Responsabilité des intellectuels*. Montréal : Comeau et Nadeau.

Faroult, D. (2006). Never more Godard. Le groupe Dziga Vertov, l'auteur et la signature. Dans N. Brenez, D. Faroult (Dir.) *Jean-Luc Godard documents* (p.120-129). Paris : Centre Georges Pompidou.

Lyotard, J-F. (1988), « Réponse à la question qu'est-ce que le postmoderne », dans *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris : éditions Galilée (p.13-32). Reprise du texte : (1982). « Réponse à la question qu'est-ce que le Postmoderne ? », in *Critique* n°419.

Mann, T. (1975). *Considérations d'un apolitique*. Paris : Grasset.

Mann, T. (1973). *L'Artiste et la société*. Paris : Grasset.

Menger, P. (2002). *Portrait de l'artiste en travailleur*, Paris : Éditions du Seuil.

Rancière, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée.

Rancière, J. (2005). Perdre aussi nous appartient. Entretien avec Jacques Rancière sur la politique contrariée de la littérature par Martin Jalbert. *Contre-jour, cahiers littéraires* (8). 69-89.

#### **2.3.2.2. Ouvrages en référence**

Foucault, M. (2008). *Le Gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France. 1982-1983*. Paris : Gallimard-Seuil.

Michaud, Y. (1997). *La Crise de l'art contemporain*. Paris : PUF.

Nietzsche, F. (1964). *La Naissance de la tragédie*. Paris : Denoël.

Rancière, J. et Tesson, C. (2001). Jean-Luc Godard, Une longue histoire, entretien avec Jean-Luc Godard. *Les Cahiers du cinéma*. [Tiré à part].

### **2.3.3. Art et action critique**

Brenez, N. (2006). *Cinémas d'avant-garde*. Paris : Cahiers du cinéma.

Bresson, R. (1995). *Notes sur le cinématographe*. Paris : Gallimard.

Eisenstein, S. (1986). *Le Mouvement de l'art*. Paris : Éditions du Cerf.

Feuerbach, L. (2009). *L'Essence du christianisme*. Paris: Gallimard.

Lukàcs, G. (1981). *Philosophie de l'art*. Paris : Klincksieck.

Liotard, J-F. (2005). *La Condition Postmoderne*. Paris : Éditions de Minuit.

Marx, K. (1982 a.). Ad Feuerbach. *Philosophie* (p.232-236). Paris : Gallimard.

Marx, K. (1982 b.). Critique de la critique critique. La Sainte Famille. *Philosophie* (p.241-289). Paris : Gallimard.

Schiller, F. (1992). *Lettres sur l'éducation esthétiques de l'homme*. Paris : Aubier.

von Schlegel, F. (2003). *Descriptions de tableaux*. Paris : École Nationale Supérieure des Beaux Arts.

## **3. Information, médias et contre-pouvoirs**

### **3.1. Médias de masse ou mass-media, genèse du terme**

#### **3.1.1. Ouvrages fondamentaux**

Adorno, T.W. (1974). La production industrielle des biens culturels. *La Dialectique de la raison. Fragments philosophiques* (p.129-176). Paris : Gallimard.

- Adorno, T.W. (2003). *The Culture Industry, Selected Essays on Mass Culture*. Londres et New-York: Routledge.
- Arendt, H. (2003). *La Crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*. Paris : Gallimard.
- Benjamin, W. (2005). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Allia.
- Chomsky, N. (2000). *Propagande, médias et démocratie*. Montréal : Ecosociété.
- Debord, G. (2006). *La Société du spectacle*. Paris : Gallimard/Folio.
- Debord, G. (2004). *Commentaires sur la société du spectacle*. Paris : Gallimard/Folio.
- McLuhan, M. (1997). *Media research : technology, art, communication*. Amsterdam : Overseas Publishers Associations.
- May, L. (1980). *Screening out the past. The birth of mass culture and the motion picture industry*. New York : Oxford University Press.
- Watkins, P. (2003). *Media Crisis*. Paris : Éditions Homnisphères.

### 3.1.2. Ouvrages en référence

- Adorno, T.W. (1986). *Prisme. Critique de la culture et de la société*. Paris : Payot.
- Bourdieu, P. (1993). *La Misère du monde*. Paris : Éditions du Seuil.
- Fulchignoni, E. (1969) *La Civilisation de l'image*. Paris : Éditions Payot, Petite Bibliothèque.
- McLuhan, M., McLuhan, E. (1988). *Laws of media : The new science*. Toronto : University of Toronto Press.

## 3.2. De la représentation

### 3.2.1. Histoire et théorie de la représentation

### 3.2.1.1. Ouvrages fondamentaux

- Adorno, T.W. (1995). *Théorie esthétique*. Mayenne (France) : Klincksieck.
- Arasse, D. (2000). *On n'y voit rien. Descriptions*. Paris : Éditions Denoël.
- Barthes, R. (1980). *La Chambre claire*. Paris : Cahiers du Cinéma, Gallimard-Seuil.
- Baudrillard, J. (1998). *Illusion, désillusion esthétique*. Paris : Sens et Tonka.
- Bellour, R. (2002). *L'Entre-images. Photo. Cinéma. Vidéo*. Paris : Les Essais, Éditions de la Différence.
- Belting, H. (2004). *Pour une anthropologie des images*. Paris : Gallimard.
- Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image, questions posées aux fins d'une histoire de l'art*. Paris : Éditions de Minuit.
- Foucault, M. (2003). *Les Mots et les choses. Une archéologie de sciences humaines*. Paris : Gallimard.
- Foucault, M. (2004). *La Peinture de Manet*. Paris : Éditions du Seuil.
- Godard, J-L et Ishaghpour, Y. (2000). *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*. Tours (France) : Farrago.
- Metz, C. (1977). Le Signifiant imaginaire. Dans *Psychanalyse et cinéma* (p.93-125). Paris : coll. 10/18, UGE.
- Rancière, J. (2001). *La Fable cinématographique*. Paris : éditions du Seuil.

### 3.2.1.2. Ouvrages en référence

- Barthes, R. (1975). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris : Éditions du Seuil.
- Didi-Huberman, G. (1996). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris : Les Édition Minuit.
- Kant, E. (2001). *Critique de la raison pure*. Paris : PUF.
- Matisse, H. (1972). Notes d'un peintre. *Écrits et propos sur l'art* (p.39-77). Paris : Hermann.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *L'œil et l'esprit*. Paris : Gallimard.

Merleau-Ponty, M. (1964). *Le Visible et l'invisible*. Paris : Gallimard.

Platon (1966). *La République*. Paris : Garnier-Flammarion.

### **3.2.2. De la représentation télévisuelle**

Berger, R. (1976). *La Téléfission, alerte à la télévision*. Paris : Éditions Casterman.

Berger, R. (1999). La problématique de la vidéo dans le monde contemporain. Dans Vittorio Fazone (Dir). *L'Art vidéo 1980-1999. 20 ans du VideoArt Festival, Locarno. Recherches théoriques, perspectives* (p.47-64). Milan : Mazzotta.

Bourdieu, P. (1996). *Sur la Télévision*. Suivi de *L'Emprise journalistique*. Paris : Éditions Raison d'agir.

Daney, S. (1993). *Le Salaire du zappeur*. Paris : POL.

Daney, S. (1994). *Persévérance*. Paris : POL.

Fargier, J.P. (1995). Adieu ciné, bonjour télé ! *Trafic (14)*. Paris : éd POL. 58-66.

Fargier, J.P. (2004). La télévision pure. *Trafic (50)*. Paris : éd. POL. 429-438.

Jost, F. (2003). *Télévision du quotidien entre fiction et réalité*. Paris : INA, Média-Recherche.

Jost, F. (2004). *Introduction à l'analyse de la télévision*. Paris : Ellipses.

Lechner, M. (2005). En Italie, la télé explose dans la rue. *Libération*.

Lechner, M. (2006). La télévision mode contre-emploi. *Libération*.

### **3.3. Relations entre médias et pouvoirs politiques**

#### **3.3.1. La société de l'image.**

Didi-Huberman, G. (2009). *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*. Paris : Éditions de minuit.

- Godard, J-L. et Vautier, R. (2006). Au nom des larmes dans le noir. Echanges sur l'histoire; l'engagement, la censure. Dans N. Brenez, D. Faroult (Dir.) *Jean-Luc Godard documents* (p.398-404). Paris : Centre Georges Pompidou.
- Mitchell, W.J.T. (2009). *Iconologie, image, texte, idéologie*. Paris : Les Prairies ordinaires.
- Mitchell, W.J.T. et Rancière, J. (2009). Que veulent les images? Interview croisée par Patrice Blouin, Maxime Boidy et Stéphane Roth. *Artpress* (362). 33-41.
- Pasolini, P.P. (1987). *Écrits sur le cinéma*, précédé de *Genèse d'un penseur hérétique*. Lyon : Presse universitaire de Lyon.
- Piemme, J-M. (1975). *La Propagande inavouée approche critique du feuilleton télévisé*. Paris : UGE, coll. 10/18.
- Pilger, J. (2004). Quand les mots font écran à l'histoire. *Le Monde diplomatique*.
- Ramonet, I. (1992). L'ère du soupçon in Médias, mensonges et démocraties. *Le Monde diplomatique, Manière de voir* (14).10-16.
- Ramonet, I. (2002). *Propagandes silencieuses, masses, télévision, cinéma*. Paris : Gallimard, Folio actuel.
- Ramonet, I. (2005). Médias en crise. *Le Monde diplomatique*. 1.
- Rancière, J. (2003). *Le Destin des images*. Paris : La Fabrique.
- Stora, B. (1997). *Imaginaires de guerre, Algérie- Viêt-Nam- en France et aux Etats-Unis*. Paris : La Découverte et Syros.
- Tissot, H. (dir) (1975). *Théorie de l'image*. Paris : Robert Laffont.
- Weissberg, J-L. (1999). *Présences à distance, déplacement virtuel et réseaux numériques, pourquoi nous ne croyons plus à la télévision*. Paris : L'Harmattan, Paris.

### 3.3.2. Manipulation de la représentation.

- Arquembourg Moreau, J. (2003). *Le temps des événements médiatiques*, Bruxelles : de Boeck(INA).
- Baudrillard, J. (1981). *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée.
- Baudrillard, J. (1998). *Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité*. Paris : Descartes.

- Bernas, S. (2006). *La Croyance dans l'image*. Paris : L'Harmattan.
- Champagne, P. (1993). La vision médiatique. Dans Pierre Bourdieu (Dir.). *La Misère du monde* (p. 95-123). Paris : Éditions du Seuil.
- Chomsky, N. (2003). *La Fabrique de l'opinion publique : La politique économique des médias américains*. Paris : Le serpent à plumes.
- Chomsky, N. (2003). *Un monde complètement surréel : Le contrôle de la pensée publique*. Montréal : Lux.
- Fieschi, J-A. (1976). Point de vue du troisième œil. *Le Monde*.
- Rancière, J. (2009). *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*. Paris : Éditions Amsterdam.
- Rosset, C. (2004). *Le Réel : traité de l'idiotie*. Paris : Éditions de minuit.
- Schaeffer, J-M. (1999). *Pourquoi la fiction*. Paris : Éditions du Seuil.

#### **4. Une fiction de mémoire, posture sociale et politique.**

##### **4.1. Pour la constitution d'une fiction de mémoire.**

###### **4.1.1. Une mémoire en construction.**

###### **4.1.1.1. Textes fondamentaux**

- Agamben, G. (1997). *Homo sacer I. Le pouvoir souverain et la vie nue*. Paris : Seuil.
- Bergson, H. (1969). *Matière et mémoire, essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris : PUF.
- Bergson, H. (1975). *Mémoire et vie*. Paris : PUF.
- Blanchot, M. (1962). *L'Attente, l'oubli*. Paris : Gallimard.
- Campeau, S. (2008). Histoire et fiction. *ECT*. (81). 50-51.
- Derrida, J. (1995). *Mal d'archive. Une impression freudienne*. Paris : Galilée.
- Derrida, J. (1996). Demeure, fiction et témoignage. Dans M. Lisse (dir.) *Passion de la*

*littérature* (p.13-73). Paris : Galilée.

Derrida, J. (2005). *Poétique et politique du témoignage*. Paris : L'Herme.

Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris : Éditions de minuit.

Foucault, M. (1971). *L'Ordre du discours*. Paris : Gallimard.

Foucault, M. (2001). *Dits et écrits. I. 1954-1975*. Paris : Gallimard.

Foucault, M. (2001). *Dits et écrits. II. 1976-1988*. Paris : Gallimard.

Foucault, M. (2009). *Le Corps utopique, les hétérotopies*. Clamecy (France) : Éditions Lignes.

Hoog, E. (2009). *Mémoire année zéro*. Paris : Éditions du Seuil.

Halbwaks, M. (1997). *La Mémoire collective*. Paris : Albin Michel.

Heidegger, M. (1986). *Être et temps*. Paris : Gallimard.

Lukàcs, G. (1986). *Pensée vécue, mémoires parlées*. Paris : L'Arche.

McLuhan, M. (1967). *The Medium is the message*. Londres : Penguin Books.

Manovich, L. (2001). *The Langage of new media*. Cambridge : Mit Press.

Méchoulan, E. (2008). *La Culture de la mémoire, ou comment se débarrasser du passé*. Montréal : Presses Universitaire de Montréal.

#### **4.1.1.2. Textes en référence**

Agemben, G. (2004). L'image immémoriale. *Image et mémoire, écrits sur l'image, la danse et le cinéma* (p. 97-110). Paris : édition Desclée de Brouwer.

Arasse, D. (2006). *Anachroniques*. Paris : Gallimard.

Arendt, H. (1986). Le pêcheur de perles. *Vies politiques* (p.291-306). Paris : Gallimard.

Beckett, S. (1990). *Proust*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Benjamin, W. (1998). *Images et pensée*. Paris : Christian Bourgeois.



- Benjamin, W. (2007). *Paris, capitale du XIXe siècle*. Paris : Allia.
- Camus, A. (2002). *Le Mythe de Sisyphe, Essai sur l'absurde*. Paris : Gallimard.
- Deleuze, G. (1983). *L'Image-mouvement*. Paris : Les Éditions de minuit.
- Deleuze, G. (1985). *L'Image-temps*. Paris : Les Éditions de minuit.
- Deleuze, G. (2004). La mémoire comme coexistence virtuelle. *Le Bergsonisme* (p. 45-70). Paris : PUF.
- Deleuze, G. (2006). *Proust et les signes*. Paris : PUF.
- Derrida, J. (2006). *L'Animal que donc je suis*. Paris : Galilée.
- Derrida, J. (2010). *Séminaire. La bête et le souverain*. Volume II (2002-2003). Paris : Galilée.
- Didi-Huberman, G., Mannoni, L. (2004). Le flux de toute chose. *Mouvements de l'air, Étienne-Jules Marey, photographe des fluides* (p. 249-267). Paris : Gallimard RMN.
- Godard, J-L. (1998). *Histoire(s) du cinéma*. Paris : Gallimard.
- Lyotard, J-F. (1988), *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris : Galilée.
- Manovich, L. (2004). Pour une poétique de l'espace augmenté. *Parachute (113)*. 34-57.
- Marcus, G. et M. Fischer (1986). *Anthropology as cultural critique*, Chicago: University of Chicago Press.
- Marcus, G.E. Saka, E. (2006). Assemblage. *Theory Culture Society (23)*. Sage Publication.
- Proust, M. (1992). *À la recherche du temps perdu. Le Temps retrouvé*. Paris : Gallimard.
- Proust, M. (2001). *Jean Santeuil*. Paris : Gallimard.
- Sontag, S. (2003). *Devant la douleur des autres*. Paris : Christian Bourgeois.
- Valéry, P. (2009). *Les Cahiers*. Paris : Gallimard.
- Yates, F. A. (1975). *L'Art de la mémoire*. Paris : Gallimard.

#### 4.1.2. Images d'archive et récits historiques.

##### 4.1.2.1. Textes fondamentaux

- Ameline, J-P., Bellet H. (1996). *Face à l'Histoire 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*. Paris : Éditions Centre Pompidou, Flammarion.
- Bourde, G. et Martin, H. (1997). *Les Écoles historiques*. Paris : Éditions du Seuil.
- Ferro, M. (1993). *Cinéma et Histoire*. Paris : Denoël/ Gonthier.
- Rancière, J. (1999). La Fiction de mémoire. À propos du *Tombeau d'Alexandre*. *Trafic* (29). 36-47.
- Veyne, P. (1996). *Comment on écrit l'histoire*. Paris : Éditions du Seuil.
- Warburg, A. (1990). *Essais florentins*. Paris : Klincksieck.

##### 4.1.2.2. Textes en référence

- Barthes, R. (1993). Le discours de l'histoire. Dans *Essais critiques IV. Le Bruissement de la langue* (167-174). Paris : Seuil, Point Essais.
- Deleuze, G. (2004). *Foucault*. Paris: Les Éditions de minuit.
- Didi-Huberman, G. (2002). *L'Image survivante, histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Éditions de Minuit.
- Foucault, M. (1969). *L'Archéologie du savoir*. Paris : Gallimard.
- Hamel, J-F. (2006). *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*. Paris : Les Éditions de minuit.
- Nora, P. (1997). *Les Lieux de mémoire. La République*. Paris : Gallimard.
- Nora, P. (1997). *Les Lieux de mémoire. La Nation*. Paris : Gallimard.
- Nora, P. (1997). *Les Lieux de mémoire. La France*. Paris : Gallimard.
- Panofsky, E. (1975). Le problème du temps historique. Dans *La Perspective comme forme symbolique* (p.222-233). Paris : Éditions de Minuit.

- Rajchman, J. (2004). L'art de voir Foucault. *Trafic* (52). Paris : POL. 118-126.
- Ricoeur, P. (1983). *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Ricoeur, P. (1984). *Temps et récit. La Configuration dans le récit de fiction*. Paris : Éditions du Seuil.
- Ricoeur, P. (1985). *Temps et récit. Le Temps raconté*. Paris : Éditions du Seuil.
- Samaran, C. (1961). *L'Histoire et ses méthodes*. Paris : Gallimard, L'Encyclopédie de la Pléiade.

## BIBLIOGRAPHIE DE TEXTES TRAITANT DE LA POSTURE POSTMODERNE EN RECHERCHE

### 1. Ouvrages

#### 1.1. Ouvrages sur la pensée postmoderne

Lyotard, J-F. (1988), *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris : Galilée.

Lyotard, J-F. (2005). *La Condition postmoderne*. Paris : Les Éditions de Minuit.

Marcus, G. et M. Fischer (1986). *Anthropology as cultural critique*, Chicago: University of Chicago Press.

Ramazanoglu, C. et Holland, J. (2005). *Feminist methodology. Challenges and choices*. Londres, Thousand Oaks, New Delhi : Sage Publication.

#### 1.2. Ouvrages sur la posture postmoderne en recherche

Alvesson, M. et Sköldberg, K. (2000). *Reflexive methodology. New visas for qualitative research*. Londres : Sage Publication.

Denzin, N. K. (1997). *Interpretative ethnography: ethnography practices for the 21st century*. Thousand Oak, CA: Sage Publication.

Denzin, N. et Lincoln, S. (1994). *Handbook of qualitative research*. Londres et New York: Sage Publication.

Denzin, N. et Lincoln, S. (2000). *Handbook of qualitative research*. Londres et New York: Sage Publication.

Denzin, N. et Lincoln, S. (2005). *Handbook of qualitative research*. Londres et New York: Sage Publication.

Ellis, C.S. et Bochner, A.P. (1996). *Composing ethnography: elternative forms of qualitative writing*. Walnut Creek, CA: Altamira Press.

- Ellis, C.S. (2004). *The Ethnographic I. A methodological novel about autoethnography*. Walnut Creek, Lnaham, New York, Oxford: Alta Mira Press.
- Goodall, H.L. (2000). *Writing the new ethnography*. Walnut Creek, CA: Altimira Press.
- Madison, S. (2005). *Critical ethnography: method, ethics, and performance*. Thousand Oaks, CA: Sage Publication.
- Miller, S.I. et Fredericks, M. A. (1994). *Qualitative research methods – social epistemology and pratical inquiry*. New York: P. Lang.
- Prasad, P. (2005). *Crafting qualitative research. Working in the postpositivist tradition*. Armong et Londres: ME Sharpe.
- Richardson, L. (1990). *Writing strategies. Reaching diverse audiences*. Newbury Park, Londres et New Delhi : Sage Pubication.
- Richardson, L. (1997). *Fields of play: constructing an academic life*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Roseneau, P.M. (1992). *Post-modernism and the social sciences. Insights, inroads, and intrusions*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

## 2. Articles

### 2.1. Articles théoriques

#### 2.1.1. Articles généraux sur les formes et les idées émergentes en recherche qualitative

- Angrosino, M. V. (2005). Recontextualizing observation. Ethnography, pedagogy, and the prospects for a progessive political agenda. Dans N. Denzin et S. Lincoln (Dir.), *Handbook of qualitative research* (p.729-745). Londres et New York: Sage Publication.
- Denzin, N. et Lincoln, S. (1994). The Fith Moment. Dans N. Denzin et S. Lincoln (Dir.), *Handbook of qualitative research* (p. 575-586). Londres et New York: Sage Publication.
- Denzin, N. et Lincoln, S. (2005). Introduction. Dans N. Denzin et S. Lincoln (Dir.), *Handbook of qualitative research* (p.4-6). Londres et New York: Sage Publication.
- Eisner, E. (1997). The new frontier in qualitative research methodology. *Qualitative inquiry* (3). 259-273.

- Eisner, E. (2007). Art and knowledge. Dans Cole, A.L. (Dir.), *Handbook of the arts in qualitative inquiry: perspectives, methodologies, examples and issues* (p.3-12). Londres et New York: Sage Publication.
- Ellis, C.S. et Bochner, A.P. (2003). An introduction to the arts and narrative research: art as inquiry. *Qualitative inquiry* ( 9). Londres et New York: Sage Publication. 506-514.
- Fortin, S. (2006). Apports possibles de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique. Dans P. Gosselin et É. Le Coguiec (Dir.), *La recherche création, pour une compréhension de la recherche en pratique artistique* (p. 97-110). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Fortin, S., Cyr, C., Tremblay, M. et Trudelle, S. (2008). Donner une voix : les pratiques analytiques créatives pour écrire la danse. Dans S. Fortin (Dir.), *Danse et santé : Du corps intime au corps social* (p.225-246). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Janesick, V.J. (1994). The Dance of qualitative research design. Metaphor, methodolatry and meaning. Dans N. Denzin et S. Lincoln (Dir.), *Handbook of qualitative research* (p.209-219). Londres et New York: Sage Publication.
- Marcus, G.E. Saka, E. (2006). Assemblage. *Theory culture society* (23). Londres et New York: Sage Publication. 101-106.
- St Pierre, E.A. (2000). The Call for intelligibility in postmodern educational research. *Educational researcher* (29). Londres et New York: Sage Publication. 25-28.
- St Pierre, E.A. (2002). Comment : science rejects Postmodernism. *Educational researcher* (31). Londres et New York: Sage Publication. 25-27.
- Sandelowski, M. Barroso, J. (2003). Writing the proposal for a qualitative research methodology project. *Qual. Health. Res* (13). Londres et New York: Sage Publication. 781-820.
- Sandelowski, M. Trimble, F. Woodard, E.K. Barroso, J. (2006). From synthesis to script: transforming qualitative research findings for use in practice. *Qual. Health. Res* (16). Londres et New York: Sage Publication. 1350-1370.
- Smith, J.K. Hodkinson, P. (2005). Relativism, criteria, and politics. Dans N. Denzin et S. Lincoln (Dir.), *Handbook of Qualitative research* (p.915-932). Londres et New York: Sage Publication.

### 2.1.2. Articles généraux sur des concepts et les formes émergents en ethnographie

- Behar, R. (2003). Ethnography and the book that was lost. *Ethnography* (4). Londres et New York: Sage Publication. 15-39.
- Bochner, A. P. (2000). Criteria against ourselves. *Qualitative inquiry* (6). Londres et New York: Sage Publication. 266-272.
- Day Sclater, S. (2003). The Arts and narrative research- art as inquiry: an epilogue. *Qualitative inquiry* (9). Londres et New York: Sage Publication. 621-624.
- Ellis, C.S. Bochner, A.P. (1999). Which way to turn? *Journal of contemporary ethnography* (28). Londres et New York: Sage Publication. 485-499.
- Ellis, C.S. Bochner, A.P. Richardson, L. Denzin, N. Lincoln Y. Morse, J. Pelias, R. (2008). Talking and thinking about qualitative research. *Qualitative inquiry* (14). Londres et New York: Sage Publication. 254-284.
- Foley, D. et Valenzuela, A. (2005). Critical ethnography. The Politics of collaboration. Dans N. Denzin et S. Lincoln (Dir.), *Handbook of qualitative research* (p.217-234). Londres et New York: Sage Publication.
- Haywood Rolling, J. (2008). Contesting content, or how the Emperor sheds his own clothes: guest editor introduction. *Qualitative inquiry* (14). Londres et New York: Sage Publication. 839-850.
- Marcus, G.E. (1994). What come (just) after “post”? The case of ethnographie. Dans N. Denzin et S. Lincoln (Dir.), *Handbook of qualitative research* (p.563-574). Londres et New York: Sage Publication.
- Mello, R.A. (2002). Collocation analysis: A methode for conceptualizing and understanding narrative data. *Qualitative research* (2). Londres et New York: Sage Publication. 231-243.
- Richardson, L. et Lockridge, E. (1998). Fictions and ethnography: A conversation. *Qualitative inquiry* (4). Londres et New York: Sage Publication. 328-336.
- Richardson, L. (1999). Dead again in Berkley: an ethnographic happening. *Qualitative inquiry* (5). Londres et New York: Sage Publication. 141-144.
- Richardson, L. (2000). Evaluating ethnography. *Qualitative inquiry* (6). Londres et New York: Sage Publication. 253-255.
- Richardson, L. (2000). New Writing Practices in Qualitative research. *Social sciences journal* (17). Londres et New York: Sage Publication. 5-19.

- Richardson, L. (2002). Writing sociology. *Cultural studies, critical methodologies* (2). Londres et New York: Sage Publication. 414-422.
- Sparkes, A.C. (2001). Myth 94: Qualitative health researchers will agree about validity. *Qual. Health. Res* (11). Londres et New York: Sage Publication. 538-552.
- Sparkes, A.C. (2003). Review Essays: transforming qualitative data into art forms. *Qualitative research* (3). Londres et New York: Sage Publication. 415-420.
- Sparkes, A.C. Smith, B. (2008). Contrasting perspectives on narrating selves and identities: an invitation to dialogue. *Qualitative research* (8). Londres et New York: Sage Publication. 5-35.
- St Pierre, E.A. (1999). The Work of response in ethnography. *Journal of contemporary ethnography* (28). Londres et New York: Sage Publication. 266-287.
- St Pierre, E.A. (2006). Scientifically based research in education: epistemology and ethics. *Adult education quaterly* (56). Londres et New York: Sage Publication. 239-266.

## **2.2.Articles sur les modes alternatifs de recherches ethnographiques et qualitatives**

### **2.2.1.Récits**

- Bochner, A.P. (2001). Narratives virtues. *Qualitative inquiry* (7). Londres et New York: Sage Publication. 131-157.
- Cottle, T.J. (2002). On narrative and the sens of self. *Qualitative inquiry* (8). Londres et New York: Sage Publication. 535-549.
- Estrella, K. Forinash, M. (2007). Narrative inquiry arts-based inquiry: multinarrative perspectives. *Journal of humanistics psychology* (47). Londres et New York: Sage Publication. 376-383.
- Sparkes, A.C. Smith, B. (2002). Men, Sport, spinal cord injury and the construction of coherence: narrative practice in action. *Qualitative research* (2). Londres et New York: Sage Publication. 143-171.
- Watson, C. (2006). Encounters and directions in research: pages from a simulacrum journal. *Qualitative inquiry* (12). Londres et New York: Sage Publication. 865-885.



### 2.2.2.PAC

- Fortin, S., Cyr, C., Tremblay, M. et Trudelle, S. (2008). Donner une voix : les pratiques analytiques créatives pour écrire la danse. Dans S. Fortin (Dir.), *Danse et santé : Du corps intime au corps social* (p.345-388). Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Hunter, A. Lusardi, P. Zucker, D. Jacelon, C. Chandler, G. (2002). Making meaning: the creative component in qualitative research. *Qual. Health. Res* (12). Londres et New York: Sage Publication. 388-398.
- Richardson, L. (1999). Feather in our CAP. *Journal of contemporary ethnography* (28). Londres et New York: Sage Publication. 660-668.
- Richardson, L. et Adams St. Pierre, E. (2005). Writing : a method of inquiry. Dans N. Denzin et S. Lincoln (Dir.), *Handbook of qualitative research* (p. 959-978). Londres et New York: Sage Publication.

### 2.2.3.Autoethnographies

- Anderson, L. (2006). Analytic autoethnography. *Journal of contemporary ethnography* (35). Londres et New York: Sage Publication. 373-395.
- Ellis, C.S. (2007). Telling secrets, revealing lives: relational ethics and research with intimate others. *Qualitative inquiry* (13). Londres et New York: Sage Publication. 3-29.
- Ellis, C. et Bochner, A.P., (2000). Autoethnography, personal, narrative, reflexivity. Dans N. Denzin et S. Lincoln (Dir.), *Handbook of qualitative research* (p.733-768). Londres et New York: Sage Publication.
- Spry, T. (2001). Performing autoethnography : an embodied methodological praxis. *Qualitative inquiry* (7). Londres et New York: Sage Publication. 706-732.
- Trotter, J. Brogatzki, L. Duggan, L. Foster, E. Levie, J. (2006). Revealing disagreement and discomfort through auto-ethnography and personal narrative: sexuality in social work education and practice. *Qualitative Social Work* (5). Londres et New York: Sage Publication. 369-388.

#### 2.2.4. Récits personnels

- Craig, R.W. (2007). A day in a life of a hospital social worker: presenting our role through a personal narrative. *Qualitative social work* (6). Londres et New York: Sage Publication. 431-446.
- Ellis, C.S. et Bochner, A.P. (1999). Bringing emotion and personal narrative into medical social science. *Health* (3). Londres et New York: Sage Publication. 229-237.
- Ryan, P. (2006). Researching Irish gay male lives: reflections on disclosure and intellectual autobiography in the production of personal narratives. *Qualitative research* (6). Londres et New York: Sage Publication. 151-168.

#### 2.2.5. Recherche par le récit

- Adams, T.E. (2008). Review of narrative ethics. *Qualitative inquiry* (14). Londres et New York: Sage Publication. 175-194.
- Bowman, W. D. (2006). Why narrative? Why now? *Research studies in music education* (27). Londres et New York: Sage Publication. 5-20.
- Clandini, J. (2006). Narrative inquiry: a methodology for studying lived experiences. *Research studies in music education* (27). Londres et New York: Sage Publication. 44-54.
- Clandini, J. Pushor, D. Murray Orr, A. (2007). Navigating sites for narrative inquiry. *Journal of teacher education* (58). Londres et New York: Sage Publication. 21-35.
- Conway, C.M. (2003). Story and narrative inquiry in music teacher education research. *Journal of music teacher education* (12). Londres et New York: Sage Publication. 29-39.
- Dillenburg, K. Fargas, M. Akhonzada, R. (2008). Long-term effect of political violence: narrative inquiry across a 20-years period. *Qual. Health Res* (18). Londres et New York: Sage Publication. 1312-1322.

### 2.3. Articles proposant une mise en pratique

#### 2.3.1. Démarches ethnographiques alternatives

### 2.3.1.1. Autoethnographie

- Berger, L. (2001). Inside out: narrative autoethnography as a path toward rapport. *Qualitative inquiry* (7). Londres et New York: Sage Publication. 504-518.
- Ellis, C.S. (2008). Do we need to know? *Qualitative inquiry* (14). Londres et New York: Sage Publication. 1314-1320.
- Ellis, C. S. Bochner, A.P. (2006). Analyzing analytic autoethnography: an autopsy. *Journal of contemporary ethnography* (35). Londres et New York: Sage Publication. 429-449.
- Halley, J. (2003). To speak of my mother. *Qualitative inquiry* (9). Londres et New York: Sage Publication. 514-517.
- Jegatheesan, B.I. (2005). I see the stars: an autoethnography speaks on fieldworks and flashback. *Qualitative inquiry* (11). Londres et New York: Sage Publication. 667-688.
- Plummer, C., Fortin, S. et Buck, R. (2008). Boost. *Le Bulletin Feldenkrais France* (60). 17-26.
- Richardson, L. (2005). Sticks and stones: an exploration of embodiment of social classism. *Qualitative inquiry* (11). Londres et New York: Sage Publication. 485-491.
- Scott-Hoy, K. (2003). From carries experiences: a story of the art and form of knowledge. *Qualitative inquiry* (9). Londres et New York: Sage Publication. 268-280.
- Staller, K.M. (2003). Relationships-responsibilities: once remove and ever connected. *Qualitative inquiry* (9). Londres et New York: Sage Publication. 153-160.
- Weems, M.E. (2006). Numbers. *Qualitative inquiry* (12). Londres et New York: Sage Publication. 389-397.

### 2.3.1.2. Ethnographies critiques

- Cruz, M.R. (2008). What if I just cite Graciela? Working toward decolonizing knowledge through a critical ethnography. *Qualitative inquiry* (14). Londres et New York: Sage Publication. 651-658.
- Goldstein, T. (2001). Hong Kong, Canada: playwriting as critical ethnography. *Qualitative inquiry* (7). Londres et New York: Sage Publication. 279-303.
- Nugent, P.D. Abolafia, M.Y. (2007). Imagining the "iron cage": The Rhetoric of hidden emotions in critical ethnography. *Ethnography* (8). Londres et New York: Sage

Publication. 205-226.

### 2.3.2. Stratégies d'écriture

#### 2.3.2.1. Récits et histoires

Bochner, A.P. (2008). Fathers and sons. *Qualitative inquiry* (14). Londres et New York: Sage Publication. 1321-1328.

Cottle, T.J. (2000). Mind Shadows : A suicide in the family. *Journal of contemporary ethnography* (29). Londres et New York: Sage Publication. 222-255.

Davis, C.S. (2006). Sylvia's story: narrative, storytelling and power in a children's community mental health system of care. *Qualitative inquiry* (12). Londres et New York: Sage Publication. 1220-1243.

Lee, K.V. (2005). Joseph Santini: divided I stand. *Qualitative inquiry* (11). Londres et New York: Sage Publication. 650-660.

Richardson, L. Lockridge, E. (2002). Out of Russia: two narratives and a conversation. *Qualitative inquiry* (8). Londres et New York: Sage Publication. 219-238.

Sermijn, J. Devlieger, P. Loots, G. (2008). The Narrative construction of the self: selfhood as rhizomatic story. *Qualitative inquiry* (14). Londres et New York: Sage Publication. 632-650.

Sparkes, A.C. Smith, B. (2003). Men, sports, spinal cord injury and narrative time. *Qualitative research* (3). Londres et New York: Sage Publication. 295-320.

Sparkes, A.C. (2007). Embodiments, academics, and the audit culture: a story seeking consideration. *Qualitative research* (7). Londres et New York: Sage Publication. 521-550.

#### 2.3.2.2. Récits personnels

Krieger, S. (2001). Thongs no longer there: half moon bay. *Qualitative inquiry* (7). Londres et New York: Sage Publication. 801-807.

Krieger, S. (2005). Losing my vision. *Qualitative inquiry* (11). Londres et New York: Sage Publication. 145-151.

Richardson, L. (2000). My left hand: socialization and interrupted life. *Qualitative inquiry* (6). Londres et New York: Sage Publication. 467-473.

Richardson, L. (2002). Small world. *Cultural studies, critical methodologies* (2). Londres et New York: Sage Publication. 24-26.

#### **2.3.2.3.PAC**

Millicent Davis, A. (2007). SIT. Poem for my daughter. *Qualitative inquiry* (13). Londres et New York: Sage Publication. 919-924.

Prendergast, M. (2007). Thinking narrative (on the Vancouver island ferry): a hybrid poem. *Qualitative inquiry* (13). Londres et New York: Sage Publication. 743-744.

## FILMOGRAPHIE

## GÉNÉRIQUES SYNTHÉTIQUES DES TROIS FILMS ÉTUDIÉS

### *Salvador Allende*

**2004**

**France-Chili**

**Réalisation** : Patricio Guzman

**Scénario et réalisation** : Patricio Guzman

**Montage** : Claudio Munoz et Patricio Guzman

**Son** : Alvaro Silva Wuth et Yves Warnant

**Montage son et mixage** : Jean-Jacques Quinet

**Conseillère artistique** : Renate Sachse

**Co-auteur commentaire** : Carmen Castillo

**Première assistante, régie** : Andréa Guzman

**Musique originale** : Jorge Arriagada

**Musique additionnelles** : Inti Illimani, Violeta Para, Quilapayun.

**Production** : JBA Production (France)

**Distribution** : Memento Films.

**Édition DVD** : Montparnasse

### *Carlo Giuliani ragazzo*

**2001**

**Italie**

**Réalisation** : Francesca Comencini

**Conception** : Francesca Comencini, Luca Bigazzi

**Production** : Mauro Berardi pour *Luna Rossa Cinematografica*

**Administration** : Massimo Marconi

**Montage** : Linda Taylor

**Film collectif réaliser avec la contribution du matériel filmique des réalisateurs de « *Un mondo diverso è possibile* » :**

Mario Balsamo, Nicolo Ferrari, Gianfranco Fiore, Massimiliano Franceschini, Paolo Pietrangeli, Pasquale Scimeca, Daniele Segre, Carola Spadoni, Fulvio Wetzl.

**Coordination** : Francesco Maselli

**Autres matériel filmique de**: Gianni Angeloni, Luca Bigazzi, Giuseppa Laruccia, Giuliani Ravera, Michelangelo Ricci, Vincenzo Rizzo, Andrea Schenone

**Textes de Carlo Giuliani lus par Carlo Orlando**

**Montage son et mixage** : Federico Ricci

**Post production** : Zeta Produzioni

**Adaptation française** : Marie-Pierre Duhamel-Muller

**Version française** : DUB SERVICE 19

**Voix française :** Denise Metmer et participation de Sylvie Moreau

***Le Tombeau d'Alexandre***

**1993**

**France**

**Réalisation :** Chris Marker

**Montage :** Chris Marker

**2<sup>e</sup> caméra/ Moscou :** Andreï Pachkevitch

**Mémoire/ culture :** Julie Bodin

**Production/coordination :** François Widhoff

**Musique :** Alfred Schnittke et citations de Modests Moussorgski, Sergei Rachmaninov, D1D Pokrass, Viacheslav Artionov, Arthur Honnegger, Antonio Vivaldi, Moondog.

**Musiques additionnelles :** Michel Krasna.

**Co-production :** Film de l'Astrophore, Michael Kustov, EPIDEM OY, LA SEPT et le CNC.

**Unité de programme T. Garel.**

**Édition DVD :** ARTE Vidéo

**« Avec la participation du fantôme de A.I. Medvedkine »**